

PRIX AVERROÈS JUNIOR DU PRIMED



DOSSIER PÉDAGOGIQUE 2017

JE DANSERAI MALGRÉ TOUT ! **BLANDINE DELCROIX**



SOMMAIRE

PARTIE I : LE FILM

p. 3 à 22

Le film : informations générales	p. 3
La réalisatrice : Blandine Delcroix	p. 4
La construction du film	p. 5 à 6
Découpage narratif	p. 7 à 8
Bahri Ben Yahmed et les Danseurs Citoyens	p. 9
Petite histoire de la performance	p. 10 à 11
Les enjeux de la démarche documentaire : quelques outils d'analyse	p. 12
La mise en scène de l'image : quelques repères	p. 13
Reportage, enquête, documentaire de création : quelles différences ?	p. 14
Axe thématique 1 : l'art comme possibilité de changement social et politique	p. 15 à 18
Axe thématique 2 : le corps comme lieu de résistance	p. 18 à 20
Axe thématique 3 : le genre comme catégorie d'analyse	p. 21 à 22

PARTIE II : DES OUTILS DE TRAVAIL

p. 23 à 33

Notions	p. 23 à 25
Islamisme, salafisme, djihadisme	p. 23
Charia, fatwa, espace public	p. 24
Obscurantisme, pluralité	p. 25
Quelques repères historiques	p. 26 à 28
La Tunisie et les Révolutions arabes	p. 26 à 28
Quelques figures importantes	p. 29 à 31
Selma Baccar, artiste citoyenne en lutte	p. 29
Chokri Belaïd, Zine el-Abidine Ben Ali	p. 20
Rached Ghannouchi, Youssef Seddik	p. 31
Poème Aux tyrans du monde	p. 32
Brève histoire de la forme documentaire : des conditions de production et de diffusion	p. 33

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

p. 34

Contacts :

CMCA /PRIMED : cmca@cmca-med.org / 04 91 42 03 02

Des Livres comme des idées/Averroès : Amandine Tamayo / a.tamayo@deslivrescommeides.com / 04 84 89 02 00

Conception du dossier pédagogique : Claire Lasolle / claire.lasolle@videodrome2.fr

LE FILM : INFORMATIONS GENERALES

JE DANSERAI MALGRE TOUT !

France, 2016, 58 min

Réalisation : Blandine Delcroix

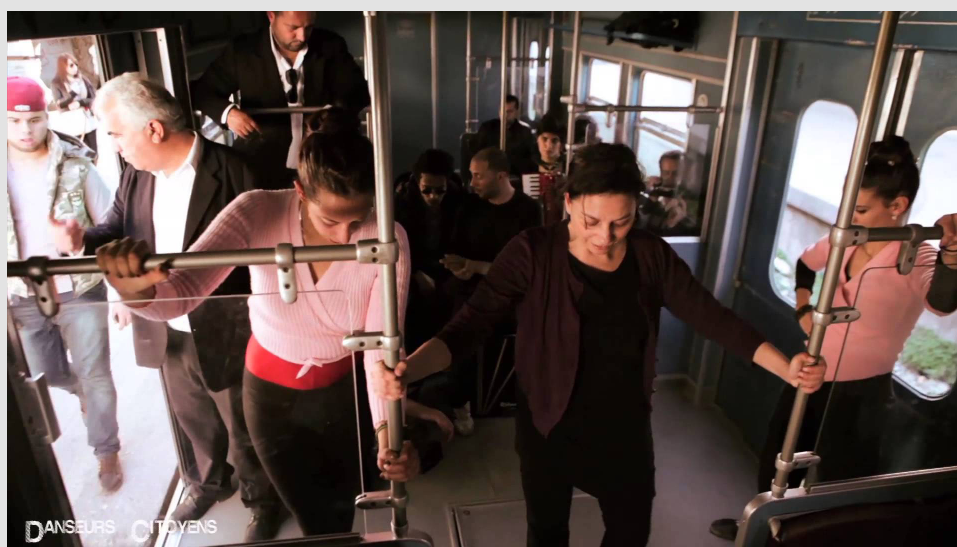
Production : French Connection Films, Association Danseurs Citoyens

SYNOPSIS



Je danserai malgré tout ! est une histoire de danse et de corps. Une histoire sur la liberté, par Bahri et à ses côtés, Sandra, Selma et Ahmed. Chacun est déterminé à transmettre des valeurs de liberté et d'indépendance en incitant les corps à s'ouvrir à la danse.

Leur engagement consiste à offrir des outils pour construire une Tunisie ouverte et critique où chacun aurait sa place. Où chaque corps pourrait se sentir libre de s'exprimer. Le discours s'efface alors devant les corps qui dansent. Des suspensions chorégraphiques pendant lesquelles les corps s'affranchissent des contraintes. Pour dire non à l'obscurantisme.



LA RÉALISATRICE : BLANDINE DELCROIX



Formée à l'Institut d'Études Politiques de Grenoble et titulaire de plusieurs troisièmes cycles universitaires en sciences sociales (urbanisme, développement culturel, psychanalyse), Blandine Delcroix a débuté sa vie professionnelle dans la culture institutionnelle avant de se tourner vers la direction de production de spectacles vivants. Elle a passé plus de 15 ans à concevoir et développer en Europe des créations, résidences et manifestations artistiques dans le champ de la danse, de la musique et du théâtre.

Parallèlement, elle a suivi une formation musicale classique qu'elle cultive jusqu'à aujourd'hui, de même que ses activités d'écriture : scénarios de fiction, de court-métrage et nouvelles.

Elle co-écrit actuellement son premier scénario de long-métrage de fiction en Tunisie.

En 2009, elle décide de partir au Caire pour participer à des actions de formation à la danse contemporaine. C'est le début d'une longue aventure qui continue aujourd'hui avec la réalisation de son film documentaire, sorte de point de convergence de ses multiples expériences.

LA GENÈSE DU FILM

Une rencontre : Blandine Delcroix a rencontré Bahri Ben Yahmed en 2012 par le réseau social Facebook tout d'abord, puis en chair et en os deux jours plus tard à Paris. Cette rencontre a été décisive. Bahri Ben Yahmed est le fil rouge du film. Il symbolise «*la résistance physique et artistique à l'oppression*», un des axes de réflexion de Blandine Delcroix. Pendant quelques temps, après cette rencontre, Blandine Delcroix a suivi la trajectoire de Bahri et du collectif des *Danseurs Citoyens* grâce aux réseaux sociaux et grâce à la médiatisation de leur travail.

Un voyage : Suivre virtuellement ne suffit pas à la réalisatrice. Elle décide de rejoindre Bahri Ben Yahmed à Tunis, afin de suivre au plus près la trajectoire de l'artiste et des *Danseurs Citoyens* dans la société tunisienne. Le voyage s'est enrichi d'autres rencontres, d'autres témoignages d'intellectuels et d'artistes qui engagent leur pratique artistique dans une forme de lutte pour la liberté d'expression. Parmi eux, l'artiste réalisatrice tunisienne, Selma Baccar. À suivre le parcours des *Danseurs Citoyens* de 2012 à 2016, Blandine Delcroix restitue dans le film la cartographie d'un voyage et celle de plusieurs générations en lutte contre l'obscurantisme. Il en résulte le portrait d'une société complexe et en mutation permanente.

LA CONSTRUCTION DU FILM

Un film à la première personne: engager son point de vue de citoyenne et de femme

«Ce qu'on documente au fond c'est une présence physique, non seulement celle de l'autre mais la mienne propre, c'est peut-être bien plus important de documenter le fait que l'on était là et comment.»

Johan Van der Keuken, réalisateur et photographe néerlandais

Dans *Je danserai malgré tout !*, les spectateurs découvrent ce que Blandine Delcroix a vu et compris. Auteur et narrateur ne font qu'un. Si elle n'apparaît pas dans le champ de la caméra, **c'est bien la subjectivité de son regard qu'elle engage**. Aucune tentative de neutralité. En effet, dès le prologue, les choses sont posées : **Blandine Delcroix parle à la première personne**. Mais, sans visée égotiste, c'est un «je» qui parle moins de soi que des autres pour faire le portrait d'une société civile complexe, traversée de contradictions, en mutation et surtout en lutte. Le film est le résultat d'une recherche qui lui est personnelle et existentielle. Son film est **un récit de voyage** : la restitution convaincue d'un **moment d'apprentissage auprès d'une autre culture** qui lui a permis **de mieux comprendre le monde dans lequel elle vit et de le réinvestir d'un espoir politique**. Tout au long du film, **elle relie ses propres expériences de vie aux récits des personnes dont elle convoque le regard** : être une femme, quitter le nid familial, s'affirmer. Elle manifeste admiration et sympathie pour les personnes rencontrées et rend compte de l'exemplarité de leur posture. Ce faisant, elle construit le film **en invitant le spectateur à partager son point de vue**. Plusieurs lignes de force travaillent le film. En effet, au fil des témoignages, **Blandine Delcroix approfondit son questionnement qui imbrique plusieurs thématiques universelles. Ces dernières s'appellent, se répondent et dépassent le cadre de la société tunisienne : la liberté, l'émancipation de la femme, l'existence de l'art, la citoyenneté. En jetant un pont entre Tunis et Paris, elle interroge sa propre société**. Le «je» impliqué propose donc **une interaction réflexive** avec le spectateur, quel que soit son pays.

L'emploi de la première personne du sujet, le «je», atteste **du niveau d'implication** de la réalisatrice pour son sujet. Mais, il fixe surtout l'essence de sa réflexion et les conclusions de son voyage : la résistance s'écrit à la première personne du singulier, comme une capacité à dire «je suis», soit la capacité à s'affirmer dans sa singularité. **Le film met l'accent sur une équivalence entre liberté d'expression et résistance politique qui relèvent d'une responsabilité individuelle**. Il procède lui-même d'une tentative de réponse personnelle. En effet, ce procédé à la première personne **est une façon d'engager son film sur un terrain politique**. Le «nous» est la **pluralité** de ces «je» qui se rencontrent dans leur singularité.

Filmer avec les autres : un film polyphonique

Bahri Ben Yahmed constitue le fil rouge de *Je danserai malgré tout !* Le film est tout autant **un portrait qu'un hommage**. La quête de Blandine Delcroix se noue autour de ce **personnage** qui prend le rôle de **passeur** et lui permet d'élargir sa réflexion à partir des rencontres faites par son intermédiaire. La réflexion de Blandine Delcroix sur la liberté d'expression, **moteur du récit**, est portée par **sa voix en off** qui entre **continuellement en dialogue avec les personnes rencontrées**. Les témoignages constituent la matière du film. Leur densité et leur caractère personnel indiquent la qualité de la relation qu'a su tisser dans la durée la réalisatrice. Véritable réceptacle, la caméra est une chambre d'écho grâce à laquelle sont entendus divers discours qui clarifient les enjeux politiques de plusieurs générations. En composant cet ensemble de points de vue d'hommes et de femmes, la réalisatrice **déconstruit les a priori et lutte ainsi contre les tendances uniformisantes et clivantes des représentations de la culture arabo-musulmane construites par les médias occidentaux**.

LA CONSTRUCTION DU FILM

Le film, **polyphonique**, rend donc compte d'**une pluralité de gestes et d'engagements** qui embrassent le même horizon de résistance. Blandine Delcroix **laisse du temps à la parole individuelle et au récit de soi où s'expriment des subjectivités. Les récits, mis sur un pied d'égalité, se complètent, s'enrichissent et se renforcent mutuellement pour donner le sentiment d'une communauté d'esprit.** Si la figure centrale demeure Bahri, la multiplication des récits et des voix convoqués place et marque l'importance d'élargir toujours **ce corps collectif** qui représente la société civile et qui se constitue autour du même enjeu de résistance. Il faut souligner que la réalisatrice choisit de ne pas donner la parole à des personnes qui pourraient avoir une vision antagonique de la société tunisienne. Ainsi peut-on s'interroger sur les effets qu'aurait produit la présence d'une parole opposée. Le cinéma militant est un cinéma qui s'affirme du côté d'une lutte afin de la rendre visible. De fait, Blandine Delcroix privilégie un cinéma militant dans lequel s'affirme la rhétorique de la nécessité plutôt qu'une démarche d'investigation incorporant les ressorts du débat contradictoire.

Le corps mis en jeu : quand le corps prend la parole

Comment matérialiser des concepts comme la liberté d'expression ou la résistance ? À partir d'un film sur la danse, Blandine Delcroix raccorde la dimension discursive et conceptuelle d'une réflexion politique avec un lieu concret d'expression : le corps.

Les témoignages recueillis sont entrecoupés de scènes où s'affirment des corps en mouvements, seuls face à un miroir dans l'exigence d'une pratique professionnelle, dans la rue et en public dans le temps d'une expérience artistique partagée, dans des moments d'apprentissage où les corps se rencontrent, se cherchent et se touchent. Ils sont captés dans leur multiplicité, corps d'artistes professionnels, corps d'apprentis, corps de spectateurs immobiles ou dans le mouvement de la danse.

Les scènes dans lesquelles le corps intervient sont reliées aux témoignages par des procédés de fondus enchaînés qui permettent d'imbriquer intimement la parole et l'image : le corps et le logos, noués l'un à l'autre, fusionnent. Le corps incarne littéralement l'idée de liberté.

Le corps que Blandine Delcroix nous présente n'est ni érotisé, ni magnifié, ni instrumentalisé. **Il est toujours en action face à une caméra qui le tient à la même distance que le public qui le perçoit. Ce qui intéresse Blandine Delcroix est la façon dont ce corps s'inscrit dans son environnement. Il est avant tout une présence qui se revendique.** Dans la trame du film, **ce corps dansant est accompagné à plusieurs reprises d'un motif musical léger et aérien qui exacerbe l'impression de liberté et de mouvement.**

Mais, si l'on pense à des œuvres telles que *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren, *Nora* d'Alla Kovgan et David Hinton ou encore *Nine variations on a dance theme* d'Hilary Harris qui s'intéressent au corps et la danse dans leurs dimensions poétique, sensible, et esthétique, la réalisatrice approche le corps plus comme un prétexte dans la fonction sociale qu'il exerce, plutôt qu'un motif filmique en soi. Elle ne filme pas tant la danse que ce qu'elle provoque.

Nous gardons à l'esprit notre propre culture occidentale du corps : un corps qui renvoie à la liberté de se vêtir comme on le souhaite, un corps qui peut s'exhiber et peut se dénuder. Par effets de contraste, Blandine Delcroix insiste sur le torse dénudé des danseurs en répétition ou le corps en torsion d'une jeune femme sous le regard des hommes : ces plans **affirment par là le caractère exceptionnel du geste et du risque pris.**

DÉCOUPAGE NARRATIF

00:00-01:46 : Prologue qui donne la genèse du film : la rencontre inaugurale de la réalisatrice avec Bahri Ben Yahmed. La réalisatrice expose son sujet né d'une recherche existentielle personnelle (« *un souffle que je cherchais* ») autour des possibilités de résistance et de l'action politique. Le titre du film est expliqué.

01:47-04:34 : Immersion dans le sujet du film. Scènes de danse et de rue sur fond de musique comme procédés immersifs. Surgissant des spectateurs qui regardent les danseurs sur une place, un homme que l'on suppose en colère s'adresse à Bahri agressivement. La réalisatrice expose les raisons de son voyage en Tunisie. Elle définit sa posture qui est de vivre au plus près de son sujet pour le comprendre. Elle met en avant la dimension humaine de l'aventure autour du partage.

04:35-04:56 : des plans de coupe (voir lexique) permettent une transition entre les deux premières séquences introductives et le récit du film.

04:57-05:41 : La réalisatrice revient brièvement sur la Révolution de Jasmin et approfondit les raisons de son voyage à Tunis.

05:42-06:49 : Bahri raconte l'épisode qui a inauguré son engagement politique dans sa pratique artistique : le saccage par 3000 salafistes d'une manifestation artistique sur l'espace public. Bahri explique sa posture et son engagement.

06:50-07:21 : **scène de danse de rue**.

07:22-07:53 : témoignage de Sandra Dachraoui, co fondatrice de Danseurs Citoyens, sur les possibilités de liberté ouverte par la Révolution.

07:54-08:12 : **scène de danse de rue**. Bahri danse sur un quai de métro.

08:13-08:20 : interview de Bahri. Explication de ce qu'est pour lui la liberté d'expression.

08:21-08:58 : voix off de la réalisatrice qui introduit la question de la transmission aux autres générations d'un mode de pensée et de la nécessité d'étendre le combat pour la liberté d'expression.

08:59-09:35 : **scène de danse**.

09:36-10:00 : interview de Bahri. Quand ses

amis quittent la Tunisie, il reste, convaincu que la résistance se passe en Tunisie.

10:01-10:15 : **cours de danse**.

10:15-10:54 : reprise de l'interview. La culture permet de lutter contre l'obscurantisme en favorisant une ouverture d'esprit.

10:55-10:36 : la réalisatrice s'interroge sur son propre héritage culturel autour de la liberté et sur les réponses qu'elle trouve auprès des *Danseurs Citoyens*.

10:37-13:31 : **scène de danse de rue**. Les spectateurs se mettent à danser et illustrent des propos de Bahri sur les effets de l'art.

13:32-14:02 : les danseurs analysent leurs performances, en interrogeant les réactions des spectateurs de leurs performances.

14:02 -14:38 : voix off de la réalisatrice qui introduit la question de l'émancipation de la femme.

14:39-16:56 : Interview de Sandra qui donne les raisons de son départ de la Tunisie vers Paris. Elle fait le récit de son expérience et de ses difficultés en Tunisie, en tant que femme qui a choisi de danser.

16:57-17:39 : présentation du Lang'art, le premier toit des Danseurs Citoyens, devenu une école, au 23 rue Lénine à Tunis.

17:40-20:48 : **cours de danse**. Apprentissage des techniques de la performance. Bahri expose la nécessité de transmettre aux générations futures ce qu'il a appris. Cette transmission lui apparaît comme une condition de survie.

20:49-22:30 : Interview de Salma Baccar et présentation de la réalisatrice tunisienne, de son combat et de sa pensée. Elle met en avant l'importance de l'éducation et de la culture. Elle pose la question des libertés face à des courants politiques qui prônent l'application d'un islam rigoriste, dangereux pour les libertés individuelles.

22:32-24:40 : rencontre initiée par Blandine Delcroix, entre les jeunes du Lang'art et la réalisatrice Salma Baccar. Les jeunes gens expriment leurs doutes et leurs peurs et témoignent des pressions sociales qu'ils subissent.

DÉCOUPAGE NARRATIF

La réalisatrice tente de partager ses convictions et le fruit de ses expériences avec cette jeunesse fragilisée.

24:41-26:15 : scène de danse de rue. Une danseuse s'expose. On devine la prise de risque pour elle.

26:16-27:55 : le témoignage sur le combat politique de Selma Baccar qui expose l'importance des institutions et le chemin à accomplir après la chute de Ben Ali.

27:55-28:36 : La lutte pour la liberté d'expression est une prise de risques. La liberté n'a pas de prix : la réalisatrice évoque l'assassinat de Chokri Belaïd en février 2013.

28:27-30:03 : témoignage de Selma Baccar autour des problématiques concernant l'islam politique. Explicitation des dangers du modèle de société que cherchent à imposer les islamistes en Tunisie et des luttes idéologiques induites. Confrontation entre deux modèles de société.

30:04-32:42 : dernier soir de Blandine Delcroix à Tunis. Elle rencontre une autre figure intellectuelle : Youssef Seddik. Il expose une vision du corps qui a tendance aujourd'hui à être déniée dans la culture tunisienne : «une tendance à rendre le corps orgiaque durant les fêtes.». Une fatwa pèse sur lui en raison de son projet de mettre le Coran en bande dessinée.

32:43-34:15 : scènes de danse.

34:16-38:22 : Étape à Sējoumi dans le sud de Tunis. Blandine Delcroix rencontre la famille de Bahri. La question de la norme sociale est abordée. Blandine Delcroix relie son histoire à celle de Bahri. Scène clé de témoignage de la mère de Bahri sur la réalité sociale tunisienne actuelle, la pression et le contrôle social qui se sont renforcés. Comment la différence est-elle acceptée dans l'intimité d'une famille ? Le temps et la bienveillance ont permis à la famille de Bahri de comprendre ses choix et d'en faire un objet de fierté.

38:23-39:30 : *Aux tyrans du monde*, poème de résistance du poète tunisien Abou el Kacem Chebbi. Il est récité en arabe et traduit sur un carton.

39:31-40:25 : Nouvelle étape du voyage à

Gafsa au sud-ouest de la Tunisie, loin de Tunis. La réalisatrice explique comment et combien le corps transgresse les tabous. Plans sur les torses nus des danseurs.

40:26-41:01 : témoignage de Selma Baccar qui expose la vision du corps dans la culture arabo-musulmane et les difficultés qui en découlent.

41:02-42:56 : scène de danse. Plan sur deux petites filles qui regardent les danseurs et les danseuses. Les spectateurs, hommes et femmes, vieillards et enfants rejoignent la danse. La réalisatrice s'attarde sur le corps des femmes.

42:57-46:02 : Blandine Delcroix part seule dans le sud de la Tunisie, plus fermé et isolé. Elle se rend à Gabès. Elle rencontre Ahmed, 22 ans, qui a créé en 2015 *Danseurs Citoyens Sud* : le mouvement se propage. Les témoignages de deux mères et de Madame Karima autour de la danse comme pratique artistique posent les questions de la liberté du corps, de l'expression de soi et de l'émancipation des femmes.

46:03-46:58 : Selma Baccar s'interroge sur l'expression de la citoyenneté et le rôle des mères de famille. Elle questionne la posture des femmes et leur responsabilité vis à vis de l'éducation.

46:57-48:50 : Débat sur l'éducation des petites filles et l'émancipation des femmes, entre deux mères et Madame Karima. Ahmed donne son point de vue. Ces témoignages rendent compte de la complexité du sujet et des positions de chacun : qu'est ce qui signale l'ouverture d'esprit ?

48:51-52:49 : Blandine Delcroix rencontre le trio *Les épouvantails de Djerba* : trois jeunes garçons qui rappent. Ils témoignent de leur propre lutte pour la liberté d'expression. Ils reprennent en rap *Aux tyrans du monde* le poème que la réalisatrice a gardé roulé dans sa poche durant tout le voyage.

52:50-FIN : la réalisatrice clôt son film à Paris. Dans une dernière séquence, elle interroge l'espace public français au travers du témoignage de Sandra aujourd'hui à Paris. Celle-ci s'étonne de la façon dont les Français affichent et revendiquent dans l'espace public leurs identités, religieuses notamment.

BABHRI BEN YAHMED ET LES DANSEURS CITOYENS



Bahri Ben Yahmed est le cofondateur avec Sandra Dachraoui du mouvement *Danseurs Citoyens*. Après une première action au printemps 2011 qui présente par fragments des performances au centre-ville de Tunis, principalement situées à la station de métro Barcelone, les initiatives «*danseurs citoyens*» se sont multipliées.

Bahri Ben Yamed a travaillé ses premières performances au sein du collectif Art Solution pendant deux ans. Ce collectif est devenu une association artistique en lien avec le danseur «*breakeur*» Chouaib Cheu. Les performances du début de Bahri Ben Yahmed sont devenues les surprenantes «*Je danserai malgré tout*», déclinées en plusieurs actes dans et pour l'espace public. Ainsi est né le collectif *Danseurs*

Citoyens autour duquel s'est réuni un ensemble de danseurs et danseuses d'âges et de milieux différents.

Les actions du collectif se traduisent dans la forme par des performances urbaines : les danseurs investissent des espaces non dédiés (marchés, gares, espaces publics, places) et surgissent parmi les passants en introduisant des gestes dansés comme des variations, des métamorphoses ou accentuations des gestes et des postures du quotidien. Dans la continuité de ces amorces, ils profitent de l'étonnement des passant bouleversés dans leurs habitudes pour proposer de véritables chorégraphies. Ces performances, participatives ont changé le regard des Tunisiens sur la danse considérée jusque là comme un art mineur en Tunisie. En bénéficiant d'un fort impact médiatique, ces actions ont eu un retentissement important dans le monde arabe et en occident. Elles ont suscité de nouvelles réflexions sur la place de la danse dans nos sociétés aujourd'hui.

Le collectif s'est engagé à défendre en Tunisie la place de la danse et le statut des danseurs auprès des autorités et à soutenir la formation des danseurs. Dans ce but, *Danseurs Citoyens* a officialisé son statut en créant l'association *Danseurs Citoyens* dont Bahri Ben Yahmed est le président.

Danseurs Citoyens présente aujourd'hui un projet de centre chorégraphique et de formation pour les danseurs tunisiens. Les danseurs continuent de se produire dans les espaces publics avec pour objectif la démocratisation de la danse en Tunisie. Ils développent des projets chorégraphiques et participent à des manifestations et spectacles de danse tant à l'échelle nationale qu'internationale.



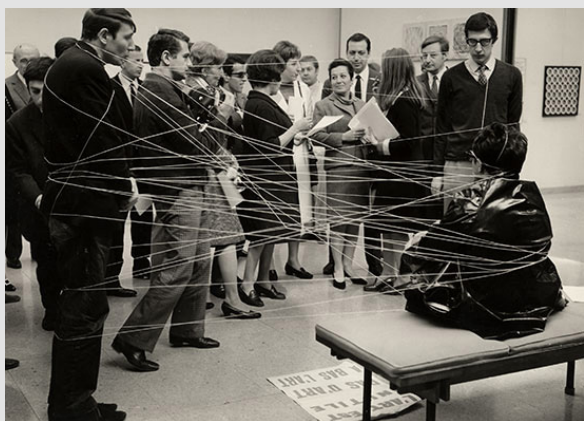
PETITE HISTOIRE DE LA PERFORMANCE

La performance souhaite produire par sa réalisation une transformation substantielle dans la réalité.

Définition :

Qu'appelle-t-on une performance ? C'est une œuvre ou un geste artistique présenté sur un temps unique et éphémère, improvisé ou non, en groupe ou en solo, accompagné ou non d'une mise en scène (lumière, son, musique), attendu ou non d'un public, dans un espace dédié ou non, qui peut convoquer toutes les disciplines (théâtre, danse) pour brouiller les frontières entre les genres. Son immédiateté, sa dimension d'une action en train de se faire, son caractère éphémère caractérisent la performance.

Histoire :



Si la radicalité de la performance comme proposition artistique renvoie à la radicalité des mouvements subversifs dadaïstes et futuristes des années 30, la performance s'enracine dans trois décennies, des années 50 aux années 70, caractérisées par la contestation politique et les revendications socioculturelles des mouvements étudiants, féministes, pacifistes, noirs, hippies, gays. En effet, en occident, ces années sont marquées par l'assimilation des tragédies de la Seconde Guerre mondiale, par le triomphe du mode de consommation capitaliste accompagnés de sentiments d'insignifiance et de vide. Par opposition, se développent les aspirations émancipatrices du sujet qui remet en cause les cadres d'autorité traditionnels de la

société patriarcale (famille, État, religion). À la même période, les luttes d'émancipations des peuples soumis aux dominations impérialistes ébranlent l'ordre géopolitique global.

Les artistes de cette époque se préoccupent de l'ordre sociopolitique dans lequel ils s'inscrivent et sont critiques à son égard. La performance comme pratique est avant tout née du refus d'un art comme production d'objets et d'une volonté de **s'affirmer contre une société de consommation transformant l'art en pure marchandise, facilement assimilée par le marché et les institutions**. De même, la performance s'ancre dans une idée esthétique essentielle du XXe siècle **qui est de réduire l'écart entre l'art et la vie et d'abolir la frontière entre ce qui est considéré comme art et ce qui ne l'est pas**. La sortie des lieux de spectacle et d'exposition en est une des caractéristiques, de même que le recours à des gestes «trouvés», tirés du quotidien (à commencer par la marche).

En 1959, Allan Kaprow lance ses premiers happenings. Il se revendique à être un «*artiste d'action*» (non plus un «*peintre d'action*»). L'«*artiste d'action*» est voué à participer directement au monde (non plus à la seule production de ses images). Les happenings se développent dans les années 60. Mais dès le milieu des années 50, la performance éclot dans certaines expérimentations d'artistes tels que John Cage, Robert Rauschenberg, ou Yve Klein, un des acteurs majeurs du développement de la performance en Europe à cette époque avec Piero Manzoni en Italie, et Joseph Beuys, Nam June Paik et Wolf Vostell en Allemagne.

Les happenings impliquent souvent des artistes de disciplines diverses, ou même des non artistes. Ils se nourrissent de la **multiplication d'actions totalement hétérogènes qui s'entrechoquent**. **Volontiers provocatrices**, celles-ci sont exemptes de toute cohérence narrative ou intention illustrative. **Les happenings provoquent souvent l'implication directe de leur « public »**. **Tiré de sa passivité, il sort de ce statut de spectateur**. Faisant place à l'improvisation, nombre de happenings ne s'en développent pas moins à partir d'intentions et de principes préalablement fixés, souvent avec une portée conceptuelle. Il faut souligner que les **happenings présentent une dynamique de débordement collectif**. **En comparaison, la performance s'attache plus précisément à des actions plus concises et circonscrites, avec l'objectif d'une production signifiante plus déterminée et fulgurante**.

Dans les années 60, Fluxus est un réseau d'artistes qui développe le happening dans une dimension spécifique,

PETITE HISTOIRE DE LA PERFORMANCE

expérimentale et très internationale. Des musiciens et compositeurs tels que (John Cage, La Monte Young, Yoko Ono) ont amplement participé au mouvement. Au sein de Fluxus se cultivent les renversements conceptuels par lesquels **tout est art, et rien n'est art**, non sans écho à Marcel Duchamp et ses ready-mades.



La performance circonscrit un champ de pratiques qui visent à ébranler les codes et déconstruire les conventions, à réinventer des modalités perceptives. Sont expérimentés les collaborations interdisciplinaires, la redistribution des rôles, le rejet des statuts d'autorité d'auteur. L'exploration perceptive, le renoncement à la mise en forme du mouvement, l'improvisation à partir des contacts physiques, l'invention de nouvelles géographies corporelles sont préconisés.

À Vienne, de 1962 à 1968, les artistes de l'actionnisme usent de leur corps pour hurler un rejet du conservatisme. Otto Muehl, Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, entre autres, déclenchent une série d'actions à l'assaut de tous les tabous et conventions morales. À rebours de toute prétention à la beauté, de toute distanciation raisonnée, **le corps lui-même devient l'objet d'action. Toutes ses fonctions, y compris excrémentielles, sont renversées et réintégrées dans un processus énergétique dévastateur.** Les actions peuvent se développer en amples rituels dans la quête de puissants effets cathartiques ou au contraire rappeler le désordre des happenings.

De même, l'histoire de la performance dans la danse explore successivement les notions d'extase et d'abandon du corps, puis de mouvement involontaire. La performance dansée met en avant le processus créatif par opposition à la chorégraphie réécrite et exécutée avec précision. Des liens avec l'improvisation dans le jazz sont à faire dans la réponse à l'initiative de l'autre. Reprenant les mêmes modes d'exécution que dans les arts plastiques, le happening en danse a introduit la participation du spectateur et du public appelés à faire partie intégrante de l'œuvre. **La performance en danse a été marquée à partir de 1972 par la technique de «danse contact improvisation» de Steve Paxton. Cette technique joue sur un processus de perte et de rétablissement de l'équilibre dans le contact.** Elle pose au danseur les questions de décision, d'adaptation et de disponibilité dans l'action immédiate, pour échapper à l'installation d'habitudes.

Souvent les autorités ont considéré ces formes artistiques comme potentiellement dangereuses au regard du maintien de l'ordre public. Les Actionnistes viennois ou, dans la France de de Gaulle, Jean-Jacques Lebel, initiateur de happenings, ont plusieurs fois connu les cellules de prison. Pour ce dernier, le happening le plus réussi a en définitive été l'explosion des événements de Mai 68. À la suite de quoi, il a basculé intégralement dans des actions de contestation sociale militante.

La performance est aussi un mode d'action prisé par nombre d'artistes de pays non occidentaux, ou soucieux de mettre en jeu des situations spécifiques d'exclusion, d'oppression, de maintien en statut de minorité, ou de déni de reconnaissance. Des situations concises, des gestes appropriés peuvent produire une perturbation efficace et particulièrement percutante pour révéler, déjouer, mettre en cause des systèmes coercitifs installés et parfois inconscients. À ce jeu, les féministes ont excellé, en trouvant dans la performance un moyen corrosif de mettre à mal les stéréotypes des représentations sexuées des rôles familiaux, domestiques, érotiques etc. Par exemple, Carolee Schneemann a provoqué de grands ébats sexuels collectifs et publics dans les années 60, mettant à mal l'hypocrisie de l'ordre puritain. Plus proche de nous, Marina Abramovic, artiste serbe souvent qualifiée de «grand-mère du performance act», a très tôt réalisé des actions où elle questionne les limites de son corps. En 2010, pour l'exposition au MOMA *The Artist is Present*, Marina Abramovic s'assoit, chaque jour vêtue d'une longue robe unie, et les visiteurs viennent, un par un, s'installer en face d'elle muette. L'artiste et le visiteur se fixent pendant quelque temps, sans échanger aucune parole, jusqu'à ce que ce dernier se lève et laisse la place à un autre.

LES ENJEUX DE LA DÉMARCHE DOCUMENTAIRE : QUELQUES OUTILS D'ANALYSE

Comment définir le documentaire ?

Le débat est toujours en vigueur. La tradition documentaire s'est en effet construite au fil du temps et le type de films concerné a évolué au cours de l'histoire.

John Grierson, considéré comme le père de l'école documentaire, définissait le documentaire ainsi :

«Le documentaire consiste en l'interprétation créative de la réalité»

Pour **Christian Metz**, critique de cinéma, le documentaire n'est pas un genre (comme le western, le film noir ou l'épouvante) : il est plutôt **une classe de films**, une catégorie.

Plus généralement, l'on peut définir le documentaire comme un **film à caractère informatif ou didactique, présentant et organisant des documents, enregistrements oraux ou écrits, pour leurs valeurs explicatives, descriptives ou de preuves sur tout aspect de la vie humaine.**

On appelle souvent le documentaire « *cinéma du réel* ». Or, que l'on s'intéresse à la fiction ou à la non fiction, dans l'image photographique et cinématographique, **c'est toujours le réel qui est représenté** (hors effets spéciaux). La première différenciation entre la fiction et la non fiction réside dans un réel qui est **soit spécifiquement construit pour les besoins d'une narration** dans la fiction (par exemple, la création d'un dialogue imaginé ou d'un décor), soit **capté comme un donné déjà existant**, même s'il peut être mis en scène dans la non fiction (par exemple un témoignage recueilli et rejoué).

Entre fiction et non-fiction, les formes langagières sont communes. Elles empruntent **les mêmes matériaux** visuels (iconique, écrit) et sonores (paroles, musiques, bruits). Elles travaillent sur les mêmes formes langagières : **structure de montage, structure du récit, forme expressive.**

Cependant, le régime de différenciation entre fiction et non fiction est celui d'un rapport au réel dans **un contexte et une situation d'énonciation spécifique**, soit les **conditions qui président la production du contenu discursif** et les **modalités discursives de cet énoncé** (statut du réalisateur et des personnes filmées, intentions, contexte de réalisation des images, temps du récit, adresse au spectateur etc)

Plusieurs approches permettent de cerner le documentaire et les écritures du réel impliquées :

L'approche téléologique par la finalité du documentaire : elle serait en général du type didactique. Sous ses différentes formes, le documentaire cherche à informer, représenter, communiquer des connaissances à son spectateur.

L'approche axiologique : même si le documentaire n'exclut par une notion de plaisir, il ne cherche pas à distraire le spectateur : il communique plutôt des valeurs morales, éthiques, sociales. On parle alors de l'éthique documentaire.

Conclusion :

Le documentaire travaille donc un régime d'images en conférant aux images de la réalité visée une certaine valeur et un certain but : **c'est le rapport entre les images et leur habillage dans un contexte d'énonciation donné qui va permettre de déterminer le régime d'images et le mode de leur mise en scène.**

Si on se limite à décrire la réalité, on ne rencontre aucun obstacle. Mais le problème n'est pas de décrire la réalité, le problème consiste bien plus à repérer en elle ce qui a du sens pour nous, ce qui est surprenant dans l'ensemble des faits. Si les faits ne nous surprennent pas, ils n'apporteront aucun élément nouveau pour la compréhension de l'univers : autant donc les ignorer !
René Thom (mathématicien français), *Paraboles et catastrophes*, 1983

LA MISE EN SCÈNE DE L'IMAGE : QUELQUES REPÈRES

Le réel comme représentation : un art du regard

Toute démarche qui documente le réel est l'adoption d'un point de vue. Les réalités visées et retranscrites sont toujours une représentation spécifique qui exclut la notion de vérité ou de preuve du réel. Sont en jeu des notions éthiques telles la «justesse du point de vue.», la «sincérité», la «distance» avec le sujet traité. L'image porte en elle l'enjeu d'une relation au spectateur : s'agit-il de séduire ? De convaincre ? De mettre à distance ?

La fabrique d'un objet filmique, et donc **la fabrique du regard du spectateur**, peut être interrogée à l'aune de plusieurs procédés, choix consciemment opérés par le réalisateur **en vue d'effets** sur la perception et le système cognitif du public. Les principaux seront :

- **La construction des plans** : cadrage, surcadrage, place des corps, champ et hors-champ, cuts
- **Le montage des images et le temps du film** : la relation entre les images dans l'agencement des plans, le temps des plans et des séquences, les différentes matières filmiques (archives, cartons, textes, photos...)
- **Le montage sonore** : musique, sons et voix-off, silence, sons et voix in, bande-son extra ou intradiégétique.

Ainsi la façon d'utiliser et d'habiller les images va-t-elle conditionner les perceptions des spectateurs et permettre de déterminer de quel objet il est question : reportage, documentaire de création, documentaire historique, enquête, biopic, panégyrique, documentaire de propagande. Les ressorts de « mise en scène » de l'image divergent.

Petit lexique :

Angle de prise de vue : L'angle de prise de vue détermine le champ visuel, ce qui sera à l'intérieur du cadre. Il dépend de la position de la caméra mais aussi de la distance focale utilisée. L'angle de vue est considéré comme normal lorsque la caméra est située à hauteur du sujet filmé. Au-dessus, on parlera de plongée. Au-dessous, on parlera de contre-plongée.

Cadrage : Le cadrage au cinéma désigne ce que le cinéaste capture durant la prise de vue et correspond au choix des limites de l'image : angle de prise de vue, échelle des plans ou encore organisation des objets et des personnages dans le champ. Le cinéaste compose son image en fonction de ces différents éléments et des mouvements (de l'appareil ou des acteurs) prévus au cours de la prise de vue.

Champ : Le champ correspond à tout ce qui entre dans le cadre lors de l'enregistrement, tout ce qui sera visible à l'écran. On parle de hors-champ pour tout ce qui se déroule hors du cadre, ce qui n'est pas montré. Le champ est déterminé par le réalisateur en fonction de l'angle de prise de vue de la caméra.

Coupe : Une coupe est un changement de plan. Elle marque une rupture dans la continuité du film.

Fondu : Le fondu est un enchaînement d'une image à une autre. Généralement utilisé pour marquer la fin (fermeture) et le début (ouverture) d'une nouvelle séquence. Le fondu peut être « enchaîné » (les deux images sont en surimpression pendant un court laps de temps) ou encore « au noir » (l'image s'obscurcit progressivement jusqu'à devenir totalement noire. La nouvelle image apparaît alors).

Montage : Le montage est «l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée».

Plan et plan de coupe : Un plan est une prise de vues, comprise entre la mise en marche de la caméra et son arrêt. Un plan de coupe est une image fixe ou en mouvement utilisée pour assurer une transition entre deux plans-séquence. Il permet d'ajouter du rythme à une séquence.

Séquence : Une séquence est un passage se situant dans un seul et même lieu et reposant sur une action ou un dialogue principal. Un plan-séquence est donc une séquence composée d'un seul et unique plan, restitué tel qu'il a été filmé, sans aucun montage, plan de coupe, fondu ou champ-contrechamp.

Postsynchronisation : La postsynchronisation, en opposition au son direct, consiste à enregistrer les dialogues et autres bruitages du film après le tournage.

Son extradiégétique : Un son qui n'appartient pas à ce qui est filmé et que ne peuvent pas entendre les personnes filmées.

Son intradiégétique : Un son qui appartient à ce qui est filmé, qui appartient à la narration et que peuvent entendre les personnes filmées

REPORTAGE, ENQUÊTE, DOCUMENTAIRE DE CREATION QUELLES DIFFÉRENCES ?

Le documentaire de création :

Dans le documentaire de création, le statut d'auteur et de narrateur sont généralement confondus. L'auteur fait parler des personnages ou fait "parler les choses", même s'il s'adjoint le concours d'un tiers (le spécialiste). Le propos de l'auteur l'engage, il ne peut se retrancher derrière un narrateur fictif : le film est le résultat d'un point de vue, d'une démarche subjective.

Les personnages filmés sont sujets, c'est à dire traités dans la compréhension de leur subjectivité et des interrelations complexes qui se tissent entre celle-ci, l'auteur et le spectateur potentiel. L'enjeu d'un documentaire est de transformer nos propres représentations, d'ébranler nos certitudes, d'approfondir notre connaissance du monde, de nous présenter ce qui ne nous ressemble pas forcément.

Le reportage

Le reportage, au même titre que les informations télévisuelles, va chercher à réduire au maximum la présence et l'empreinte de l'auteur pour faire des images des preuves dans une tentative d'objectivité. L'enjeu du reportage est de divulguer du contenu informatif. Dans les reportages et magazines, les modalités de réception de la parole diffèrent du documentaire. Les personnages filmés sont présents dans l'image principalement pour l'information qu'ils portent ou apportent en tant qu'acteurs ou témoins d'une situation particulière... Ils peuvent correspondre à des catégorisations référencées en positif ou en négatif, voire à des clichés. Le reportage est souvent lié à l'actualité : il est un programme « de flux » ancré dans le temps de l'information et des événements.



Chris Marker (réalisateur, essayiste, photographe français) *Sans soleil*, 1983

AXE THÉMATIQUE 1 : L'ART COMME POSSIBILITÉ DE CHANGEMENT SOCIAL ET POLITIQUE

« La force des pratiques artistiques mise à résister à l'imposition de directives, ou du moins à en jouer quand l'artiste ne peut faire autrement ; la puissance de l'œuvre qui, fonctionnant comme telle, se regarde en ce que, de son fait, l'ordre esthétique habituel du monde ou des sens se brise soudain, et de nouveaux repères spatio-temporels se constituent (la mise en œuvre de l'œuvre rompt même « esthétiquement » avec le déjà-là de l'espace et du temps) ; la capacité des œuvres à s'opposer à ce qui est déjà-vu, déjà-fait, etc., (...) l'ouverture infinie de l'œuvre (polysémie) et sa manière de déjouer les tentatives de réduire ses significations ou les discours qui veulent en énoncer la signification en raccourcissant par trop la distance œuvre-spectateur. »

Christian Ruby, critique d'art

Le contexte dans le film :

Le paysage politique et social dans lequel s'inscrit le film de Blandine Delcroix est la **Tunisie post révolutionnaire, en reconstruction entre 2012 et 2016**. Les islamistes, avec le parti Ennahdha, ont considérablement accru leur pouvoir et leurs capacités d'action. Au delà des voies politiques classiques, ils cherchent à imposer par la force et le prosélytisme un modèle de société où la loi islamique régit les règles de vie et d'interactions entre les hommes. **Le climat de menaces et de peur instauré** (renforcé par le terrorisme djihadiste et par les assassinats politiques de Chokri Belaïd et Mohamed Brahmî en 2013) risque de figer la population dans l'immobilisme et la passivité pour la faire basculer dans l'obscurantisme.

Par antagonisme, une partie de la société civile aspire à la liberté d'expression et l'action politique. Refusant de céder à la peur et aux menaces, elle cherche à participer à la construction politique de la Tunisie et à lutter pour le pluralisme.

Le film met en avant la nécessité d'éduquer et de former, au travers de l'art notamment, les générations futures à l'exercice de la citoyenneté. La transmission d'un socle de valeurs communes qui travaille l'idée de liberté est au centre de la démarche des différents protagonistes dans le film comme en témoignent les discours de Bahri Ben Yahmed ou de Selma Baccar. L'enjeu pour la société civile tunisienne reste la construction d'un espace démocratique où soient respectées les libertés individuelles et où puissent s'exprimer de façon pacifiée les opinions de toutes et tous. Le vivre ensemble est au fondement du politique par la régulation des rapports entre les hommes et le règlement des dissensus. Le politique traite de la communauté d'êtres différents.

Élément central du film, le récit rapporté par Bahri d'un épisode traumatique révèle les tentatives pour limiter leur liberté d'expression et les atteintes portées à ce droit fondamental. **Lors de la Journée Mondiale du Théâtre en mars 2011, plusieurs milliers de salafistes sont venus saccager les installations et attaquer les artistes présents avec cet argument : « rentrez dans vos théâtres, la rue ne vous appartient pas ».** Cet épisode, fondateur, cristallise pour Bahri et ses amis les dangers qui planent sur la société tunisienne et met en exergue la nécessité absolue de réinvestir plus que jamais l'espace public.

Quand la violence surgit, comment faire exister la liberté d'expression et donner sens à cette idée ? Là est le cœur de la réflexion de Blandine Delcroix qui trouve écho dans les actions de Bahri et des *Danseurs Citoyens*. L'art n'a a priori aucune fonction sociale assignée, mais il devient un moyen politique quand il est remis en cause dans la possibilité d'exister publiquement, quand il est menacé de censure. Il est alors doté d'une haute fonction critique et subversive. Moment d'émulation et de bouillonnement critiques et politiques, Mai 68 en France avait déjà son slogan : « Résister, c'est créer ».

L'agir politique :

La politique, c'est l'activité sociale par laquelle les membres d'une société établissent et modifient les normes de leur collectivité. C'est l'agir dans la cité. C'est initier. C'est créer. L'agir, c'est l'action par laquelle quelqu'un

AXE THEMATIQUE 1 : L'ART COMME POSSIBILITÉ DE CHANGEMENT SOCIAL ET POLITIQUE

commence quelque chose de nouveau dans le monde, introduit de l'inattendu, de l'inconnu dans le connu, fait surgir du non donné, sur le fond d'un donné. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui participe au fait de gouverner et d'être gouverné. Il prend part à la vie de la cité, à son organisation et aux décisions qui ont trait au vivre ensemble, à la communauté constituée. Il est celui qui prend la parole pour donner son opinion sur l'ordre des choses. C'est à cet endroit que s'exprime et se prouve l'exercice d'une liberté.

Le pouvoir est entendu comme la capacité légitime ou non pour des instances à organiser, à édicter les règles et à les imposer. Il détermine l'ordre de l'espace public, soit de ce qui peut être fait et de ce qui peut être dit, de ce qui est commun et communicable aux yeux de tous. Mais, en tant qu'espace de l'action et de la parole politiques (par exemple, les manifestations), il est aussi le domaine de l'exercice de la liberté de l'individu. L'espace public peut alors devenir un lieu de confrontation du pouvoir et de l'art, si l'art perturbe de façon jugée intolérable l'ordre établi par le pouvoir. **Blandine Delcroix, au travers de Bahri et des témoignages recueillis, met en exergue cette relation fondamentale entre liberté et action politique.** Cette idée essentielle sous-tend les actions des *Danseurs Citoyens* : surgir là où on ne les attend pas, dans des bus, sur des marchés, pour réintroduire du bizarre, de l'inattendu, de l'autrement, dans des espaces a priori inadéquats, voire interdits. **Un acte libre et gratuit qui risque d'être censuré, ne peut qu'interroger, de par sa simple existence, les conditions politiques d'émergence d'un espace public qui soit la propriété de toutes et tous.**

L'art peut changer les choses : définition d'un art citoyen.

«L'histoire de la politique est l'histoire des manières dont ceux qui n'étaient pas «vus» comme capables de discerner et de juger les affaires communes ont su redessiner le champ du visible, du dicible, et du pensable, qui les enfermait dans cette incapacité. Un partage du sensible est toujours un état de forces(...). J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.»

Jacques Rancière, philosophe

L'art peut changer les sensibilités, ouvrir à d'autres formes d'expériences, de modes d'être, et ainsi lutter contre une fermeture des esprits. L'art peut changer les choses car il peut changer le regard sur les choses. Cette conviction est partagée par l'ensemble des protagonistes qui interviennent dans le film et **détermine la dimension engagée de leur pratique artistique. L'expérience artistique définit une forme d'expérience spécifique, séparée des autres expériences du quotidien.** Elle vient introduire de la joie, rompre l'habitude, suspendre le sens donné aux choses pour permettre de le réinventer.

Les pratiques artistiques de Bahri et des *Danseurs Citoyens* procèdent de ce raisonnement. Ils choisissent d'être plus que de simples témoins en **interrogeant la construction de l'espace public par leurs interventions, au risque de leur intégrité corporelle.**

Selon Jacques Rancière, philosophe spécialiste des relations entre esthétique et politique, tout ordre social (ses instances de pouvoir et sa police) définit et perpétue un monde commun avec des objets communs et des objets qui en sont exclus. Ce faisant, il définit aussi les endroits et les capacités à dire ce qui entre dans ce monde commun. Dans tout ordre social, il existe donc une ligne de partage entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, entre l'audible et l'in audible, entre le possible et l'impossible. **La politique est le débat sur ce qui est donné sensiblement à voir, sur ce qui se voit, sur la manière dont cela est dicible et sur qui peut le dire. Dès lors, la politique surgit lorsque des instances (collectifs, communautés, personnes) à qui on ne reconnaît pas la capacité et le droit d'intervenir sur la définition de ce commun s'emparent de ce droit et prennent la parole.**

Par la réappropriation de l'espace public et la mise en jeu d'un autre corps au travers des performances, Bahri et les *Danseurs Citoyens* tentent de reconfigurer les modes de manifestation de la liberté d'expression

AXE THEMATIQUE 1 : L'ART COMME POSSIBILITÉ DE CHANGEMENT SOCIAL ET POLITIQUE

dans l'espace public en refusant de se cantonner aux endroits assignés à l'art et en déplaçant le lieu où doit s'exprimer leur participation à la vie de la cité. Leur objectif est d'inscrire dans l'espace public la pluralité des modes d'être.

[Pour aller plus loin : la relation entre esthétique et politique, le partage du sensible, Jacques Rancière](#)

L'expression de la liberté est la possibilité de la pluralité :

La séquence durant laquelle Bahri rend visite à sa famille traduit les menaces qui pèsent sur société civile tunisienne. La mère de Bahri exprime les difficultés rencontrées à vivre autrement. Elle accuse au sein de la société civile tunisienne un accroissement du poids des conventions et des normes sociales auxquelles il s'agit de se conformer. Au contraire, l'idée de pluralité présuppose que l'altérité et la différence existent publiquement dans leurs manifestations. Rendre visible l'altérité, c'est laisser la place à ce que puisse s'exprimer une multiplicité de manières d'être, de penser, de se vêtir, d'agir. La pluralité ne se prouve que dans la mise en publicité de toutes les manifestations de la liberté d'expression, dans le respect des uns et des autres.

La lutte des artistes pour la liberté d'expression : une lutte de toujours, une lutte universelle :

Les artistes ne sont jamais à l'abri de la censure et **ils sont un baromètre intéressant pour juger des limites de la liberté d'expression et de représentation d'une société.** La censure a souvent (eu) trait au corps, et notamment au corps de la femme . De *La Naissance de Vénus* de Botticelli, tableau censuré à cause du personnage nu jugé trop érotique à celle de *l'Origine du monde* de Gustave Courbet qui peint frontalement un sexe de femme.

Plus récemment, en 2006, selon la presse turque, le ministère turc de l'Éducation aurait censuré un manuel scolaire comportant une reproduction de *La Liberté guidant le peuple*, célèbre tableau du peintre français Eugène Delacroix sur lequel figure une femme aux seins nus.

En Russie, une vague de récentes arrestations et d'exemples de censure dans le monde de l'art a paradoxalement accéléré la prise de conscience internationale de l'intolérance des lois du pays, montrant les multiples tentatives de la part du gouvernement de contrôler la liberté du discours de ses citoyens. Ainsi en est-il de l'arrestation des artistes de performance du groupe **Pussy Riot**, le collectif basé à Moscou qui cherche à promouvoir les droits de la femme en Russie, et qui s'est fortement opposé au régime de Poutine.

Certains artistes sont poursuivis pour la dimension consciemment politique de leurs travaux. L'un des plus célèbres exemples est le militant chinois **Ai Weiwei** qui produit des œuvres qui critiquent de façon univoque la vision de la démocratie et des droits de l'Homme reflétée par son gouvernement d'origine. En avril 2011, il a été condamné à une détention d'une durée de trois mois. Il est décrit par les médias officiels de l'État comme «*déviant et plagiaire*».

La journaliste et écrivaine turque **Aslı Erdoğan** a été arrêtée en août 2016 à cause de ces écrits. Ce sont surtout les chroniques publiées dans des journaux – «*Radikal*» puis le quotidien kurde «*Özgür Gündem*» – où elle a abordé les sujets les plus tabous en Turquie comme les viols de jeunes kurdes par les paramilitaires turcs, le génocide arménien, la torture dans les prisons d'État, la grève de la faim des prisonniers politiques. Des procureurs réclament pour elle la prison à vie en l'accusant avec huit autres personnes d'avoir collaboré avec le journal pro kurde *Ozgür Gündem*. On leur reproche d'être «*membres d'une organisation terroriste armée*», d'«*atteinte à l'unité de l'État et à l'intégrité territoriale du pays*» et de «*propagande en faveur d'une organisation terroriste*». Ce n'est qu'après plus de quatre mois d'emprisonnement, le 29 décembre 2016, qu'un tribunal turc ordonne sa libération immédiate sous contrôle judiciaire en attendant la tenue de son procès le 31 octobre 2017. Pendant quelques mois, elle est interdite de sortie du territoire puis son passeport lui est restitué.

AXE THÉMATIQUE 2 : LE CORPS COMME LIEU DE RÉSISTANCE

Un même objet de contrôle pour des cultures différentes

Les sociétés libérales occidentales dans lesquelles nous vivons aujourd'hui fondent pour une part leur légitimité sur le respect des libertés individuelles au travers de la liberté du corps. Dès la loi de l'*Habeas Corpus* en Angleterre au XVII^e siècle, l'idée que «*ton corps t'appartient*» reflète tout à fait la nécessité de reconnaître ces droits. Cette loi pose donc l'individu comme souverain de son corps et invoque comme principe premier les libertés individuelles.

Cependant, selon Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*, le pouvoir politique est aujourd'hui un biopouvoir : **il s'exerce sur le corps pour le discipliner et sur la population pour la contrôler. Il laisse la question du bien vivre en dehors de ses préoccupations dans un objectif de régulation de la population.** L'élément commun au corps et à la population, c'est la norme qui se traduit dans la statistique. **Le corps est donc directement plongé dans un champ politique qui exerce sur lui une prise immédiate en l'investissant.** Cet investissement du corps est lié à son utilisation économique comme force de production. La constitution du corps comme force de travail n'est possible que s'il est assujéti. La police apparaît alors comme le dispositif participant du contrôle du pouvoir sur la vie et sur les corps, dans le cadre d'une «*société de surveillance*». L'organisation de l'espace public est aussi un axe de réflexion pour comprendre comment sont orientés et contraints nos corps.

Comme l'explique David Le Breton, sociologue du corps, le corps dans nos sociétés occidentales est vécu comme une réalité à part, souvent accessoire et dépréciée. Depuis les traditions philosophiques du XVII^e siècle, il est entrevu comme un corps machine qui accueille l'âme. Les représentations qui influent sur nos façons d'entrevoir et vivre le corps permettent de comprendre que le corps est aussi un construit culturel pétri d'imaginaires divers. La médecine a véhiculé l'idéal de la maîtrise totale du corps dont on tend à pallier les défauts et à dépasser les limites. **Dans l'ordre de la société libérale capitaliste s'impose l'idée que la gestion du corps est une responsabilité individuelle. Or, ce corps risque d'être réduit à une marchandise qui répond à des diktats nombreux et parfois violent** (corps surpuissant, corps sain, canons de beauté tels que la minceur), notamment celui des apparences. **Les sociétés occidentales construisent une mise en conformité du corps en tant que miroir social : je suis ce que je renvoie.** Les représentations liées à la beauté et la jeunesse induisent un rejet de la vieillesse et de la maladie ou de tout ce qui pourrait rappeler son caractère périssable. Elles produisent des quêtes de puissance et de performance qui contredisent, voire nient les réalités physiologiques auxquelles nous restons soumis.

Dans la culture arabo-musulmane, le corps est le médiateur du licite et de l'illicite, du pur et de l'impur, du permis et de l'interdit. L'islam, au même titre que le judaïsme, est une religion de prescriptions et de lois qui règlent le quotidien de la vie du croyant dans les aspects les plus intimes, à la différence des corpus de droits occidentaux en vigueur élaborés pour régler les rapports entre les hommes pour l'obtention d'une paix sociale. En effet, la culture islamique présuppose une norme transcendante sur laquelle les hommes n'ont pas de pouvoir. **Le but de ces prescriptions est l'obtention du salut individuel.** Le corps est un objet de préoccupation car il est un donné (un phénomène accessible immédiatement à la conscience) dont il faut limiter la part animale. Le corps est donc au centre du droit islamique qui donne les conditions d'accès au salut individuel : il faut que le fidèle ait une maîtrise de son propre corps. Le droit islamique produit donc **une éthique du corps qui s'organise autour de l'hygiène et de l'idée de purification. Selon les époques, les interprétations de ces lois et leur degré de pénétration dans la société produisent des effets socioculturels et véhiculent des normes sociales fortes, notamment à l'égard du corps des femmes. A contrario, existe dans la culture tunisienne une vision orgiaque des corps par temps de fête qui tend à être niée aujourd'hui ainsi que l'indique Youssef Seddik dans le film. La réalité des corps vécus s'inscrit dans une histoire des représentations et des mentalités qui a trait au politique.**

AXE THÉMATIQUE 2 : LE CORPS COMME LIEU DE RÉSISTANCE

Le corps comme interface entre le privé et le public

Le corps est une fabrication sociale et culturelle. Le corps navigue du privé au public. S'il appartient à chacun, il est en permanence exposé et fait l'objet d'un contrôle social. Le corps porte donc les marques du politique et du culturel. Quelles que soient nos cultures, le corps en tant que donnée irréductible de l'individu est le lieu d'un assujettissement à la sphère publique.



Le corps est l'endroit où s'enchevêtrent l'intime et le politique entre l'expression des sentiments et l'incorporation des oppressions et des contraintes. Il est un espace dans lequel s'inscrivent notre condition sociale, notre travail, les violences et les discriminations subies. **Les mises en jeu répétées du corps le forment, le déforme et le conforment. Ainsi incorpore-t-il les marquages sociaux.** Les traduisent en permanence les postures que nous adoptons, la façon de nous tenir, les parties du corps qui s'abîment, les gestes spontanés qui nous viennent. Le corps incorpore le milieu dans lequel l'individu évolue et traduit tout autant qu'il trahit son ordre de

valeurs et de croyances. Le « dedans » est une opération du « dehors » par extériorisation. Dans ses plis, se logent les conditions sociales et culturelles de production de la personne.

Le fait corporel est donc par opposition un outil privilégié d'expression individuelle et peut apparaître au contraire comme la condition de la survie du politique. Objet de codification culturelle, le corps devient par contiguïté l'objet de résistance contre elle. Il est la possibilité de s'y soustraire et de devenir un lieu de revendication et d'insoumission. Ainsi les femmes afro-américaines, après avoir tenté durant des générations de lisser leur cheveux, se sont-elles décidées à les coiffer à la mode afro, frisés. Cette coiffure symbolisée l'affirmation de l'identité noire dans les années 60 et 70. De part la mise en visibilité et en publicité, la façon de se vêtir est un des premiers endroits de revendication et de marque d'une identité, d'une appartenance, d'une affirmation ou d'un refus. De la tenue vestimentaire de l'adolescent à celles des membres des mouvements hippies, du port du pantalon au port de la minijupe, du port du voile au bonnet phrygien pour les révolutionnaires français, du corps nu de l'amazone au corps nu des Pussy Riot, **le corps que l'on rend public est un corps qui revendique tout autant une appartenance qu'une différence. L'enjeu est de déterminer contre quoi et pour quoi luttent les corps dans les représentations qu'ils fournissent.**

« En effet, dans cette circonstance particulière – qui était entièrement publique, ou sociale et, dirais-je même, officielle – ils n'avaient pas besoin de parler; leur silence était rigoureusement fonctionnel. Et il l'était simplement, parce que parler était superflu. Ces deux jeunes gens se servaient, pour communiquer avec les personnes présentes, les observateurs – leurs frères de ce moment là – d'un autre langage verbal traditionnel et le rendait superflu – en trouvant d'ailleurs immédiatement place dans l'ample domaine des «signes» dans le cercle de la sémiologie – c'était le langage de leurs cheveux.

Un seul élément – précisément la longueur de leurs cheveux tombant sur les épaules – contenait en lui tous les signes possibles d'un langage articulé. Mais quel était donc le sens de leur message silencieux et purement physique ? Le voici : «Nous sommes deux chevelus. Nous appartenons à une nouvelle catégories humaine qui fait en ce moment son apparition dans le monde, qui a son centre en Amérique, et qui, en province (comme par exemple – et même surtout – ici à Prague), est inconnue. Nous constituons donc pour vous une apparition. (...) Pour l'heure, c'est une nouveauté, une grande nouveauté qui, avec le scandale qu'elle suscite crée dans le monde une attente. Elle ne sera pas trahie. Les bourgeois ont raison de nous regarder avec haine et terreur, car ce en quoi consiste la longueur de nos cheveux les conteste radicalement. Mais qu'ils ne nous prennent pas pour des gens mal élevés ou sauvages : nous sommes bien conscients de nos responsabilités.»

Pier Paolo Pasolini (écrivain, théoricien, réalisateur italien), Écrits Corsaires, 1972

AXE THÉMATIQUE 2 : LE CORPS COMME LIEU DE RÉSISTANCE

La danse comme outil d'épanouissement et d'émancipation

«If you are alive, you can dance»

Alito Alessi, chorégraphe

La danse propose d'échapper aux limitations imposées par les contraintes verbales. Il est un autre langage qui peut devenir un exutoire. La danse est une façon de construire un rapport à l'autre et une façon de créer de «l'être ensemble». C'est un outil de sociabilisation dans le plaisir et le jeu. **Bahri et les Danseurs Citoyens proposent un entre deux entre la danse de représentation, produit d'une création artistique et d'une maîtrise du corps, et la danse populaire, une exaltation collective autour du corps. En intervenant dans des espaces non dédiés par un régime de performance, en travaillant la transformation du geste du quotidien en geste dansé, ils brouillent les frontières entre art et quotidien pour transfigurer l'habitude et le banal. Ils ouvrent une possibilité de changement, de création, de joie et de déplacement dans tous les interstices de la société. La danse est dotée d'une force médiatrice : produire du lien social. Sans abandonner une esthétique propre à la discipline, ils interrogent les possibilités de l'art à être participatif, à pouvoir abandonner les frontières entre l'espace de la scène et l'espace dédié aux spectateurs, à rendre actifs les spectateurs.**

Radicalité du corps, postures subversives, injonctions idéologiques. Au cours du XXe siècle, la danse s'est souvent exprimée comme une forme de protestation. «Alors on va dans les usines, dans les bureaux, dans les rues, on enseigne l'art du mouvement libre, de l'improvisation aux danseurs professionnels comme aux amateurs, enfants, ouvriers ou secrétaires » Le *New Dance Group* (ou NDG) est un collectif de danseurs américains, créé à New York en 1932, afin de faire passer un message politique à travers la danse. Affilié à ses débuts au Parti communiste, ce groupe a eu des soucis pendant la période du maccarthysme, au cours des années 50. Le collectif de femmes du *New Dance Group* affirme dans les années 30 «*dance is a weapon*», la danse est une arme contre les puissants, une arme pour les dominés, une arme pour l'émancipation des masses.

Pendant l'entre-deux-guerres des artistes afro-américains proposent de nouvelles formes de danse cherchant à s'éloigner des claquettes des danses de revue. La danse commence à être pensée comme un lieu de revendications sociales et raciales, de métissage, de mémoire culturelle et de représentation de la diaspora qui a fait écho quelques années plus tard à la lutte pour les droits civiques, le mouvement *Black Power* et les luttes des minorités.



Le krump et le hip hop rejoignent cette histoire de la danse comme émancipation. Sur fond de violences, trafics de drogues, guerres de gangs, et émeutes raciales de 1992 à Los Angeles, Thomas Johnson décide de se créer un personnage de clown, appelé *Tommy le Clown*, pour animer les goûters d'anniversaire des enfants de son ghetto. Il se maquille le visage et invente une danse que les enfants s'empressent d'imiter : le clown dancing. En grandissant, certains de ces enfants évoluent vers une nouvelle forme d'expression : le krump, qui leur permet, autant que le clown dancing, de canaliser leur colère. Le krump se veut un courant non violent.

La gestuelle, d'apparence brutale, fait en réalité office d'exutoire à toute souffrance, agressivité ou peine intériorisées. Les danseurs expriment par leurs gestes ce qu'ils sont incapables d'exprimer par des mots. Leurs émotions, et parfois leurs histoires personnelles enfouies, resurgissent au grand jour. Le krump canalise la violence, transformant l'énergie négative en énergie positive. Sur le ring des battles, aucun désir de nuire ni d'être méchant envers son adversaire. Au contraire, le défi revient à l'amener à se surpasser dans une forme de catharsis.

AXE THÉMATIQUE 3 : LE GENRE COMME CATÉGORIE D'ANALYSE

On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre. En tant qu'il existe pour soi l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié. Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde : c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers.
Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*.

Je danserai malgré tout ! permet d'approcher l'idée de genre. En effet, Blandine Delcroix met en scène les difficultés exprimées à diverses reprises par Bahri et ses homologues masculins pour rendre légitime aux yeux de leur entourage la danse, ou tout mode d'expression corporelle qui pourrait référer à un univers féminin, tel que le port de la boucle d'oreille.

A contrario, la réalisatrice est confrontée lors de son voyage dans le sud de la Tunisie à des discours qui limitent l'accès des filles à la danse. Ici cette dernière est jugée inadéquate voire indigne pour les jeunes filles une fois qu'elles ont grandi. Ces discours, qui interrogent le rôle et la conduite à tenir de la femme, entrent en écho avec le témoignage de Sandra Dachraoui sur les réactions de ses proches vis à vis de sa pratique artistique. **Si la danse n'est ni pour les garçons, ni pour les filles, pour qui est-elle ? Ces témoignages et discours révèlent les différentes représentations ayant cours sur les rôles et les places que chacun et chacune ont à tenir dans un ordre social spécifique. Le concept de genre est un concept qui permet d'analyser et de comprendre en partie la construction et les effets de ces représentations.**

Les catégories de sexe sont prisées parce qu'elles paraissent correspondre davantage à des «faits» presque «naturels», à une essence : «être» une femme, un homme, « appartenir » au genre masculin ou féminin.

Dans la théorie des genres, le mot « sexe » renvoie aux différences biologiques entre hommes et femmes tandis que **le mot «genre» détermine la construction culturelle des identités sociales et sexuelles masculine et féminine.** Le genre est en quelque sorte **le «sexe social»** d'une personne. **Les différences entre hommes et femmes, du moment qu'elles échappent aux considérations biologiques, s'entendent donc comme une construction sociale (qui est l'effet de processus et fonction des places et des rôles impliqués dans les interactions sociales) et culturelle (qui diffère selon les cultures et qui est fonction des représentations propres à chaque culture).** Cette construction est donc **variable au cours du temps et selon l'espace.** La conceptualisation du «gender» pose ainsi la question de l'historicité des différences entre hommes et femmes, de la dichotomie homme/femme, de l'opposition binaire entre le catalogue de normes et de valeurs dites féminines et le catalogue de normes et de valeurs dites masculines. Ces normes peuvent s'analyser dans les discours et s'inscrivent également dans les faits du quotidien.

À partir des années 70, les mouvements féministes américains et européens associés au travail des sociologues et historiographes telles qu'Arlette Farge, Joan Scott, Christine Delphy ou encore Françoise Thébaud, Michelle Pérot ont largement permis de rendre visible l'enjeu du genre. Leur objectif était de sortir de l'universel masculin le traitement de l'Histoire ou plus largement celui des sciences sociales. À l'émergence de l'Histoire des femmes et à l'affirmation de l'historicité de l'expérience des femmes s'articule une résurgence de débats autour de l'«être féminin» et de la différence entre les sexes.

AXE THÉMATIQUE 3 : LE GENRE COMME CATÉGORIE D'ANALYSE

Ces révolutions dans le domaine des sciences humaines s'accompagnent d'un lot de changements de perspectives et de méthodes avec l'**oral history fondée sur les témoignages ou la microhistoire** qui remettent en cause l'hégémonie scientifique de l'histoire politique et ses grands récits réglés sur les États. Grâce à cette focalisation sur ces nouveaux champs d'études, les femmes sont placées sous la loupe des historiens, de l'histoire de la famille à l'histoire de l'utilisation du vélo par les femmes.

L'état d'esprit des années 60 et 70 est également celui d'une nouvelle sensibilité, primordiale pour **l'épanouissement de l'histoire des femmes, qui rejette l'establishment et affirme son intérêt pour les minorités, les opprimés, les groupes sociaux en marge de la société, interrogeant les relations de pouvoir au sein de cette dernière, les tensions entre les groupes sociaux et leurs relations aux instances décisionnelles.**

Ces études permettent de comprendre combien divergent dans les différentes sociétés les visions qui impriment les rôles et les attributs renvoyant aux catégories féminin/masculin. Par exemple, l'émotivité dans nos cultures occidentales est plutôt considérée comme une faiblesse et associée à la féminité, quand la maîtrise de soi est un signe de virilité. Dans la tribu des Chambulli de la Nouvelle-Guinée, la femme est au contraire considérée comme le partenaire dominant qui garde la tête froide alors que, des deux, l'homme est considéré comme le plus émotif.

Le féminisme a considérablement contribué à l'intronisation du concept de genre comme prisme de lecture dans les sciences sociales. Cependant, loin de ne concerner que la question des femmes pour dénoncer la domination masculine, le genre permet également l'analyse de la construction d'une identité masculine et des représentations ayant trait à la virilité. Les études sur la masculinité et l'approche genrée de certaines thématiques comme la guerre, les affaires militaires (sous l'angle des renversements dans les relations de pouvoir par exemple) fleurissent à la fin des années 90 et 2000.

«La recherche historique doit faire éclater l'apparente fixité des distinctions hommes-femmes, et en s'intéressant aux processus de détermination culturelle de la différence des sexes plus qu'aux causes originelles, montrer que cette différence des sexes est non seulement variable historiquement, mais à tout moment l'objet de débats, de conflits, de défis et le résultat de répression d'autres possibilités de définition, donc le produit de relations de pouvoir inscrites dans le langage».

Françoise Thébaud, *Écrire l'Histoire des femmes et du genre*

NOTIONS

ISLAMISME, SALAFISME et DJIHADISME :

L'islamisme : Le salafisme et le djihadisme sont souvent englobés sous l'appellation « islamisme ». Cependant, cette dernière désigne des organisations très diverses comme Ennahdha en Tunisie qui participe au processus démocratique, les Frères Musulmans en Egypte ou le Hezbollah chiite au Liban. Le terme islamisme en viendrait donc à désigner tous les courants au sein du monde arabo-musulman ayant pour ambition de faire des éléments de l'islam des composantes clés des systèmes politiques et sociétaux. L'islam politique est en général synonyme d'islamisme qui insiste plus sur la caractérisation politique de ces mouvements que sur leur aspect proprement religieux.

Le salafisme :

Le salafisme est souvent décrit comme un courant non violent et apolitique, mais il prône aussi des positions extrémistes qui facilitent le basculement vers le djihadisme. Le terme provient de l'expression arabe signifiant « les pieux ancêtres » des premières années de l'islam. Le salafisme se veut « pur » et considère comme seule source du « vrai islam » le Coran et les traditions du prophète, la Sunna dont il donne une lecture littérale. Il s'agit du courant de l'islam sunnite qui connaît la plus grande expansion dans le monde musulman mais aussi en Europe. Il est fortement influencé par la doctrine de l'État saoudien, le wahhabisme (du nom de son fondateur Mohammed Ben Abdelwahhab 1703-1792) qui se revendique de la même « pureté » avec pour objectif d'affranchir l'Islam de ses innovations jugées corrompues et illicites, balayant des centaines d'années de jurisprudence islamique et de philosophie. C'est une idéologie mobilisatrice qui a été utilisée par la maison Saoud pour conquérir la péninsule arabique jusqu'en 1924. D'une manière générale, c'est l'Arabie Saoudite qui est à l'origine de presque toutes les tendances salafistes dans le monde. Par une réinterprétation radicale de la doctrine sunnite classique, l'acceptation de tout principe ou obligation qui n'est pas expressément cautionné par le Coran et la Sunna devient de l'idolâtrie, ce qui est notamment le cas de la démocratie qui cherche à faire passer la volonté des hommes avant celle de Dieu. Ainsi les musulmans qui soutiennent des gouvernements laïques ou musulmans non salafistes sont-ils de fait coupables d'idolâtrie, reconnus comme infidèles (kafir) et soumis à l'excommunication (Takfir). La radicalisation vers le djihadisme ne passe pas forcément par le salafisme.

Djihadisme : ce que l'on nomme djihadisme est une tentative d'imposer un retour vers ce qui est considéré comme le vrai islam par le combat armé, même si les motivations et les objectifs de ses acteurs sont en réalité plus complexes. De fait, les djihadistes considèrent tous les autres musulmans y compris les salafistes, comme des infidèles. Le djihad au sens de combat armé n'est licite et obligatoire que lorsqu'il est mené contre les infidèles. C'est généralement le Takfir qui est invoqué pour justifier les attaques contre des musulmans ou des États musulmans. Le takfir, issu de la même racine que kafir, infidèle, est une forme d'excommunication qui pour les djihadistes rend licite la mise à mort. Cette réinterprétation du djihadisme est extrême et est un détournement violent de l'islam sunnite, résultant d'un long chemin historique et idéologique mené par des idéologues (Al-Maududi 1903-1979, Sayyid Qutb, 1906-1966). Les écrits de Sayyid Qutb constituent aujourd'hui l'une des principales bases idéologiques du djihadisme moderne. Cet instituteur et critique littéraire, rentré d'un séjour aux États-Unis écœuré par une société occidentale jugée raciste et corrompue, a eu la conviction qu'il est impossible de lancer une réforme lente destinée à ramener la communauté musulmane vers un véritable État islamique, estimant les gouvernements des États se prétendant musulmans hypocrites. Pour lui, tout gouvernement qui ne suit pas les préceptes de l'islam à la lettre doit être sujet au takfir. Il est alors du devoir de tout bon musulman de mettre en œuvre ce dernier. Qutb a été exécuté en 1966 sur ordre de Nasser mais son influence a rempli en parti le vide idéologique laissé par le nassérisme et le nationalisme après la défaite de 1967. Le 3 octobre 1981, le président Égyptien Anouar Al-Sadate est assassiné suite à un takfir, après avoir été déclaré infidèle pour avoir signé le traité de paix entre l'Égypte et Israël. ([Le Djihadisme, Asiem El Difraoui](#))

NOTIONS

Charia : corpus de jurisprudence islamique souvent interprété de manière contradictoire. La charia ou chari'a ou shari'a représente dans l'islam diverses normes et règles doctrinales, sociales, culturelles, et relationnelles édictées par la « Révélation ». Le terme utilisé en arabe dans le contexte religieux signifie : « *chemin pour respecter la loi [de Dieu]* ». Il est d'usage de désigner en Occident la charia par le terme de loi islamique qui est une traduction très approximative puisque qu'elle n'englobe que partiellement le véritable sens du mot. La charia codifie à la fois les aspects publics et privés de la vie d'un musulman, ainsi que les interactions sociales. Les musulmans considèrent cet ensemble de normes comme l'émanation de la volonté de Dieu (Shar'). Le niveau, l'intensité et l'étendue du pouvoir normatif de la charia varient considérablement sur les plans historiques et géographiques. Dans le monde, certaines de ces normes sont considérées comme incompatibles avec les droits humains notamment en ce qui concerne la liberté d'expression, la liberté de croyance, la liberté sexuelle et la liberté des femmes.

La charia vise à organiser et à structurer la société selon un projet global basé sur une philosophie du droit. Pour les problèmes de proximité, les jugements sont rendus par les cadis (qâdi). Ils ne sont toutefois pas source de droit et ne produisent pas de jurisprudence.

Espace public : Le terme relève des sciences sociales, notamment de la sociologie et de la philosophie politique. L'espace public évoque non seulement le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées que la publicité s'efforce de rendre publiques, mais aussi une pratique démocratique, une forme de communication, de circulation des divers points de vue. Dans son ouvrage déterminant pour l'utilisation du concept en sciences sociales, Habermas, philosophe allemand, décrit « *le processus au cours duquel le public constitué d'individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État.* » La notion de « publicité » (au sens de la large diffusion des informations et des sujets de débat via les médias) est un élément phare de la théorie d'Habermas. Celle-ci doit être comprise comme dimension constitutive de l'espace public et comme principe de contrôle du pouvoir politique. Pour Habermas, après son essor au XVIII^e siècle, l'espace public « *gouverné par la raison* » serait en déclin, puisque la publicité critique laisserait peu à peu la place à une publicité « *de démonstration et de manipulation* », au service d'intérêts privés. Habermas a été critiqué en ce qui concerne l'évolution de l'espace public par l'historienne française Arlette Farge dans *Dire et mal dire* (1992) où elle montre que l'espace public n'est pas seulement constitué par une bourgeoisie ou des élites sociales cultivées mais aussi par la grande masse de la population. La notion d'espace public rencontre son pluriel puisqu'elle se matérialise dans les espaces publics qui représentent l'ensemble des espaces de passage et de rassemblement qui sont à l'usage de tous. Il s'est opéré depuis quelques décennies un brouillage des limites entre espaces publics et espaces privés, sous l'effet de divers processus de privatisation. Les centres commerciaux — espaces de statut privé mais d'usages publics — sont les exemples les plus emblématiques de cette évolution. Il y a aussi des usages privés du domaine public : une autoroute urbaine, une rue d'enclave résidentielle ressemblent à des espaces publics mais en sont-ils encore ? La définition des espaces publics est un enjeu fondamental pour l'exercice de la démocratie, par exemple pour le droit de manifester.

Fatwa : La fatwa est un avis juridique donné par un spécialiste de la loi religieuse sur une question particulière. En règle générale, une fatwa est émise à la demande d'un individu ou d'un juge pour régler un problème où la jurisprudence islamique n'est pas claire. Un spécialiste pouvant donner des fatwas est appelé un mufti. Différents muftis peuvent émettre des fatwas contradictoires. La fatwa est limitée à une période et un espace géographique, ou plutôt, un espace reconnaissant l'une des écoles d'interprétation.

Les fatwas étant produites par des muftis, celles-ci sont subjectives et dépendent de l'identité de la personne qui les émet. Elles peuvent parfois, en conséquence, être violentes, ce qui est notamment le cas de la fatwa rédigée à l'encontre de l'écrivain indien Salman Rushdie qui, après la publication de son ouvrage *Les Versets sataniques* en 1988, a été littéralement menacé de mort par l'Ayatollah Khomeini. Les fatwas peuvent donc dans certains cas représenter une atteinte à la liberté d'expression et aux droits de l'Homme.

NOTIONS

Obscurantisme: terme utilisé au XIX^e siècle pour caractériser les idées des adversaires de l'esprit des Lumières qui s'opposent, notamment, à la diffusion de l'instruction au sein du peuple ainsi qu'au progrès de la raison dans les domaines de la science, de la morale et de la vie quotidienne. Les penseurs des lumières, philosophes et scientifiques (Buffon, Lamarck, Diderot, Voltaire, Condorcet, Montesquieu etc) luttent avec la diffusion la plus large possible de toutes les connaissances contre les superstitions et les croyances perpétuées par la domination de l'Église et des monarques, y compris dans le domaine politique. L'*Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) de Diderot et D'Alembert est une des entreprises de diffusion du savoir auprès du plus grand nombre les plus impressionnantes de l'époque.

Pour les courants intellectuels et politiques progressistes, héritiers de la philosophie des Lumières, l'obscurantisme est une attitude d'opposition à la diffusion du savoir, dans n'importe quel domaine. Le terme obscurantiste est exclusivement péjoratif. Un obscurantiste prône et défend une attitude de négation du savoir. Il refuse de reconnaître pour vraies des choses démontrées. Il pose des restrictions dans la diffusion de connaissances. Il est contre la propagation de nouvelles théories. L'obscurantisme est souvent mis en rapport avec, durant le Moyen Âge, l'Inquisition et les autodafés. L'obscurantisme emploie les méthodes suivantes : l'alliance avec le pouvoir ce qui permet la censure, la violence, le discrédit de l'intelligence, de l'étude et de l'érudition non par la critique rationnelle mais par la critique essentialiste. Par extension et par analogie, le terme obscurantisme est utilisé pour qualifier le refus d'adopter un comportement progressiste, ouvert et tolérant, dans un domaine particulier

Pluralité : Pour le libéralisme classique, le rôle légitime de l'État est la protection des libertés individuelles. Dans le courant du libéralisme politique né au XVIII^e siècle avec des penseurs comme Benjamin Constant ou Alexis de Tocqueville, vit l'idée qu'il existe une sphère privée de libertés individuelles qui ne doit en aucun cas être inquiétée par l'État. En découle que les hommes sont libres dans des formes plurielles. Cette pluralité, se manifeste dans la profusion des œuvres d'art et des modes de vie. Elle représente une richesse, source de création, d'échanges, d'invention, de développement. Cette pluralité conduit à la diversité des cultures, pour lesquelles il n'y aurait aucun sens à une hiérarchisation en termes de valeur. Dans le libéralisme politique, c'est la pluralité qui est mise en évidence, et pas leur relativisme. Dès lors que les hommes sont libres, la création se réalise dans sa pluralité. Plus les hommes cherchent la voie de leur propre singularité, plus le monde s'enrichit. Le libéralisme politique est un appel à la singularité, à l'individualité et à l'originalité.

La pluralité est un élément clé de la philosophe Hanna Arendt (politologue, philosophe et journaliste allemande naturalisée américaine). Elle est une puissance de résistance à la domination. La pluralité est la condition de l'action et de la politique. Elle signifie tout autant égalité et distinction. En effet, si l'égalité de tous est un principe, la réalité des différences qui permettent de distinguer les individus des uns des autres est un fait indépassable de l'existence humaine. Que cette égalité aille de pair avec la «*distinction signifie qu'elle ne doit pas être réduction à l'identité et à l'invariable, mais parité fondamentale autorisant la possibilité d'action et de parole «révélatantes» qui nous distinguent d'autrui en manifestant notre identité la plus propre.*» Cette égalité, loin d'être une uniformisation, laisse la possibilité d'une reconnaissance des différences.

LA TUNISIE ET LES RÉVOLUTIONS ARABES

Les révolutions arabes ou printemps arabes

Le «Printemps arabe» est un ensemble de contestations populaires, d'ampleur et d'intensité très variables, qui se sont déroulées dans de nombreux pays du monde arabe à partir de décembre 2010. L'expression de «Printemps arabe» fait référence au «Printemps des peuples» de 1848 et au «Printemps de Prague» auxquels il a été comparé. Ces mouvements révolutionnaires nationaux sont aussi qualifiés de révolutions arabes, de révoltes arabes, ou encore de «réveil arabe». Avec le temps, le pluriel «Printemps arabes» a été privilégié pour mieux rendre compte de la diversité des mouvements regroupés sous cette appellation.

Les événements ont commencé avant la date retenue du 17 décembre 2010 par la répression des sit-in hebdomadaires à Alger depuis août 2010, le démantèlement d'un camp de protestataires séparatistes à Laayoune au Maroc en novembre 2010, des manifestations contre la hausse des denrées alimentaires en Algérie en décembre 2010.

En décembre 2010, les événements qui ont conduit Ben Ali à quitter le pouvoir ont pris place à Sidi Bouzid en Tunisie. A la suite des Tunisiens, d'autres peuples «reprennent» à leur tour le slogan «Dégage !» (ou Erhal ! en arabe), devenu le symbole de ces révolutions.

Outre le départ des dictateurs et l'instauration d'une démocratie, les manifestants exigent un partage des richesses qui leur assure de meilleures conditions de vie, des emplois, et la dignité, notion essentielle.

Alors que **la révolution égyptienne provoque le départ d'Hosni Moubarak** et une transition démocratique, les autres n'ont pas les mêmes conséquences. **En Libye, la révolution tourne à la guerre civile entre les forces fidèles au régime de la Jamahiriya de Mouammar Kadhafi et les insurgés, soutenus par une intervention étrangère sous mandat de l'ONU. À Bahreïn, la solidarité contre-révolutionnaire des monarchies du Golfe Persique fait échec au mouvement de contestation mais elle reprend à partir de juin 2011. Au Yémen, le dictateur Saleh, qui réprime la révolte, louvoie entre les exigences de l'opposition et le soutien international à une transition pacifique. Il finit par démissionner le 25 février. En Syrie, la répression exercée par le régime de Bachar el-Assad cause des milliers de morts.**

Les contestations se sont poursuivies malgré la violence des répressions dans tous les pays concernés par ces mouvements d'ampleur. Tous les autres pays du monde arabe sauf le Qatar ont été touchés. Mais les manifestations y ont eu une importance et des conséquences plus limitées.

Les principales causes de ces mouvements à forte dimension sociale sont le manque de libertés individuelles et publiques, le chômage, la misère, le coût de la vie élevé ainsi que le souhait d'une démocratie qui ne soit pas une simple façade.

Ces révolutions recourent initialement aux méthodes de contestation non violente inspirées de celles de Gandhi. Les révolutionnaires utilisent les technologies modernes de communication et les réseaux sociaux comme facebook et twitter de façon intensive. La télévision satellitaire, avec des chaînes comme Al Jazeera, a également joué un rôle primordial dans le déroulement des événements. Les dictatures concernées tentent d'ailleurs de contrer ces moyens de communication par des coupures ou brouillages des réseaux, des attaques contre les journalistes).

La révolution de Jasmin en Tunisie

En Tunisie, cette révolution est appelée Révolution de Jasmin, en référence à la prise de pouvoir par Ben Ali en 1987. En 2010, 42% des Tunisiens ont moins de 25 ans. C'est une jeunesse qui étouffe. Le pays souffre de profondes inégalités sociales et régionales. Les causes sont également politiques. Le «clan» Ben Ali est considéré comme quasi mafieux. Il a été plusieurs fois mis en cause dans des affaires de corruption, de vol et de détournement. Le gouvernement fait régulièrement acte de népotisme.

De décembre 2010 à janvier 2011 ont lieu des manifestations non-violentes massives et répétées (sit-ins),

LA TUNISIE ET LES RÉVOLUTIONS ARABES

qui ont parfois tourné parfois en émeutes, notamment après l'immolation de Mohamed Bouazizi à Sidi Bouzid le 17 décembre 2010. Mohamed Bouazizi est un vendeur de fruits et légumes ambulant habitant à Sidi Bouzid, ville située dans le centre-ouest du pays. Fils d'ouvrier agricole, son activité de vendeur constitue le seul revenu régulier de sa famille. Ne possédant pas d'autorisation officielle, il se fait confisquer sa marchandise à plusieurs reprises par les employés municipaux. Essayant de plaider sa cause et d'obtenir une autorisation et la restitution de son stock auprès de la municipalité et du gouvernorat (subdivision territoriale du gouverneur), il s'y fait insulter et chasser. Le 17 décembre 2010, à l'âge de 26 ans, il s'asperge d'essence et s'immole devant le siège du gouvernorat. L'indignation se propage, tandis que 5000 personnes assistent à son enterrement. La révolte débute à Sidi Bouzid et prend de l'ampleur en quelques jours. Des bavures policières et des morts accidentelles aggravent la situation. Les villes de province s'embrasent malgré les menaces. Les affrontements entre les manifestants et les forces de police deviennent de plus en plus meurtriers. L'armée ne suit pas le Président dans le durcissement de la répression et protège même les manifestants contre les policiers. Le 14 janvier, Ben Ali est contraint de fuir vers l'Arabie Saoudite. La contestation se poursuit et les proches du pouvoir sont arrêtés ou doivent fuir à leur tour.

Après la fuite de Ben Ali :

À la suite de négociations sous la houlette de **Mohamed Ghannouchi**, ancien premier ministre, avec certains partis d'opposition légaux, le pouvoir intérimaire annonce au soir du 16 janvier 2011 la constitution d'un gouvernement provisoire dont seraient exclues les figures importantes du régime Ben Ali. Les partis d'opposition illégaux n'ont pas été conviés à ces négociations (ni le Parti communiste des ouvriers de Tunisie, ni le parti islamiste Ennahdha réfugié à Londres, qui annonce son retour, ni le parti de gauche laïque).

Le 17 janvier 2011, une fois le gouvernement de transition constitué et rendu public, Mohamed Ghannouchi annonce successivement **la libération de tous les prisonniers d'opinion, la levée de l'interdiction d'activité de la Ligue des Droits de l'Homme et la liberté totale de l'information. Le ministère de la Communication, accusé de censurer la presse et d'empêcher la liberté d'expression, est par ailleurs supprimé.**

Yadh Ben Achour, spécialiste des théories politiques islamiques et de droit public, ancien doyen de la faculté des sciences juridiques de Tunis, démissionnaire du Conseil constitutionnel en 1992 et opposant au régime, est nommé à la tête de la Commission de réforme des textes et des institutions en vue de les nettoyer des dispositifs mis en place par le régime Ben Ali pour empêcher toute opposition. **La Commission a pour mission de réformer les lois, notamment dans le domaine pénal, mais aussi les lois sur les associations, sur la création de partis politiques et le code de la presse.**

Le nouveau gouvernement ne convainc pas. Dès le lendemain, le 18 janvier, des milliers de personnes manifestent à travers le pays pour protester contre la présence des ministres du dernier gouvernement Ben Ali dans le gouvernement de transition. Le 11 février, diverses organisations de gauche forment le Conseil national pour la protection de la révolution. Il regroupe notamment des représentants de l'ordre des avocats, de la Ligue Tunisienne des Droits de l'Homme, du parti islamiste Ennahdha, de l'UGTT. **Il demande la convocation d'une assemblée constituante et la dissolution de toutes les institutions héritées de l'ère de Ben Ali, à savoir le Parlement, le RCD (le parti de Ben Ali), la police politique.** Le Conseil de protection de la révolution a une forte légitimité issue de la révolution et peut concurrencer la Commission de réforme, voire engendrer une crise politique. Leur fusion est donc intervenue pour créer ainsi une institution de 155 membres aux pouvoirs concurrents du Parlement.

Pendant six semaines, la tension et les affrontements se prolongent, avec notamment des manifestations qui prennent pour cible le gouvernement Ghannouchi. Il refuse les revendications des manifestants et de différents organismes issus de la Révolution, dont la principale est la convocation d'une assemblée

LA TUNISIE ET LES RÉVOLUTIONS ARABES

constituante. Le mouvement de Tunis, appelé «La Kasbah 2», connaît un succès important. Pendant 10 jours, des militants, des sympathisants et des badauds occupent la place du Gouvernement de façon pacifique en demandant notamment l'élection d'une nouvelle assemblée constituante, la dissolution du RCD et des instances parlementaires de l'ancien régime et la démission du gouvernement Mohammed Ghannouchi. Ils obtiennent gain de cause le 27 février, avec une manifestation de 100 000 personnes à Tunis qui pousse à la démission le Premier ministre, remplacé par Béji Caïd Essebsi, plusieurs fois ministre sous Bourguiba. Le 7 mars 2011, le ministre de l'Intérieur annonce la dissolution de la sûreté de l'État et de la police politique. Cette mesure est saluée comme l'acquis le plus important de la révolution. Une date est retenue pour l'élection d'une assemblée constituante. Les élections constituintes tunisiennes de 2011, connues pour être les premières élections démocratiques en Tunisie, permettent de désigner 217 membres chargés de rédiger et adopter une nouvelle Constitution.

- Les premières élections :

Ennahdha, Ettakatol, et le Congrès pour la République font un pacte secret pour remporter les élections et se répartissent les rôles. En coulisses, Ennahdha avait laissé entendre à Béji Caïd Essebsi qu'il serait son candidat à la présidentielle. Le 23 octobre 2011, l'élection d'une assemblée constituante a lieu. Les islamistes remportent 89 sièges sur 217. Le parti islamiste Ennahdha obtient la majorité relative des sièges.

- Les événements principaux après les premières élections

Le 9 avril 2012, des milices islamistes et celles des Ligues de protection de la révolution interviennent aux côtés des forces de l'ordre pour mater une manifestation de la société civile. Le 14 septembre 2012 a lieu une attaque de l'ambassade américaine à Tunis par les salafistes d'Ansar el-Charia. Les liens entre islamistes au pouvoir et extrémistes salafistes se confirment. En novembre 2012, les habitants de Siliana s'insurgent contre un gouverneur clientéliste. Les forces de l'ordre tirent à la chevroline, de nombreux civils sont touchés aux yeux.

Le 6 février 2013 : Chokri Belaïd, avocat militant d'extrême gauche, luttant pour la liberté d'expression et contre la doctrine salafiste, est assassiné. Ce crime politique, non élucidé, provoque une immense émotion nationale et la démission du gouvernement Hamadi Jebali. Le 25 juillet 2013, c'est Mohamed Brahmi qui est assassiné. Les Tunisiens investissent la place du Bardo, pendant quarante-cinq jours. Moncef Marzouki, Président, envisage d'utiliser la manière forte. Le président de l'ANC (l'Assemblée nationale constituante), Mustapha Ben Jaafar, suspend ses travaux. En juillet 2013, huit militaires sont égorgés par des jihadistes au cours d'une embuscade dans le massif du Chaambi. En août 2013, Béji Caïd Essebsi et Rached Ghannouchi (Ennahdah) se rencontrent au Bristol, à Paris. Ils s'accordent sur plusieurs points : écarter Moncef Marzouki, lever l'exclusion des anciens du régime Ben Ali et la limite d'âge des candidats à la présidentielle. L'Union générale tunisienne du travail (UGTT) s'allie au patronat (Utica), à l'ordre des avocats et à la Ligue tunisienne des droits de l'Homme pour imposer un dialogue national. Objectifs du quartet : imposer à l'ANC une feuille de route pour parachever la Constitution et aller vers des élections. Béji Caïd Essebsi est élu président de la République le 21 décembre 2014.

L'importance du rôle que la société civile a à jouer dans la Tunisie actuelle est régulièrement mise en avant. La Constitution protège les droits fondamentaux que sont la liberté de conscience et la liberté d'expression. Cependant, pour faire exister ces concepts et lutter contre les atteintes à leur intégrité, elle est régulièrement appelée à se mobiliser.

SELMA BACCAR, ARTISTE CITOYENNE EN LUTTE



Née en 1945, Salma Baccar est un grand nom de la télévision et du cinéma tunisien. Elle a à son actif une dizaine de séries et une poignée de documentaires qui lui ont valu des années de censure sous les régimes de Bourguiba et de Ben Ali. En effet, elle aborde dans ses films des sujets alors tabous. Peu connue en France, Selma Baccar est une des pionnières du nouveau cinéma tunisien. La femme tunisienne est au cœur de son œuvre, des grandes figures historiques et artistiques aux plus humbles et anonymes. Elle questionne de façon constante la possibilité de l'émancipation féminine en passant par des motifs comme le mariage forcé ou la maternité non désirée. Elle a exercé les métiers à l'époque interdits aux femmes : première assistante metteur en scène à la télévision, première régisseuse, puis première régisseuse générale, et enfin première directrice de production.

Un événement décisif la pousse à intégrer le Parti démocratique moderniste et à s'engager plus spécifiquement sur le terrain politique pour lutter contre des forces qu'elle juge obscurantistes. Alors qu'elle diffuse des films à des réfugiés à la frontière libyenne sur grand écran, des salafistes viennent la chasser : *« Ils m'ont dit: "ce n'est pas de culture dont ils ont besoin, mais de travail." Qu'est ce qu'ils en savent, eux? »*.

Par la suite, elle est une des femmes de l'Assemblée constituante élue et participe à rédaction de la nouvelle Constitution du pays.

Elle devient vice présidente de la Commission constituante des droits et libertés. Elle met en avant les enjeux de l'écriture de cette nouvelle Constitution et entend les critiques qui s'élèvent contre la lenteur de l'écriture. *« C'est comme quand j'apprends à mes élèves à construire un scénario : le gros du travail, ce n'est pas d'écrire mais de réfléchir et de débattre »*.

La question de la charia a pris beaucoup de temps dans l'écriture de la Constitution : *« C'était une question primordiale. Quand on a commencé à travailler en commission, on était comme des chats et des souris qui se jaugent. De temps à autre, quelqu'un balançait le mot « charia » mais dès qu'on voyait qu'on n'arrivait pas à s'entendre, on contournait le débat. Parce que tout le monde voulait trouver un consensus »*.

Le mot charia a finalement été abandonné.

En 2014, elle devient présidente d'un groupe parlementaire.

Un de ses films les plus connus est *Fatma 75* dont quelques extraits sont intégrés à *Je danserai malgré tout* !

- *Fatma 75*, 1976, 1h

Fatma, étudiante, doit présenter un exposé à l'université. Cet exposé fait revivre les femmes célèbres de l'histoire tunisienne et les grandes figures de l'indépendance berbère.

Trois générations de femmes et trois manières de prise de conscience sont relatées dans ce film :

La période 1930-1938, qui trouve son aboutissement dans la création de l'Union des Femmes Tunisiennes.

La période 1938-1952, qui montre le rapport entre la lutte des femmes et la lutte nationale pour l'indépendance.

La période d'après 1956 et jusqu'à nos jours, avec les acquis de la femme tunisienne en ce qui concerne le Code du Statut Personnel.

Avec ce film tourné en 1976, Salma Baccar devient la première femme réalisatrice d'un long métrage de fiction en Tunisie.

QUELQUES FIGURES



Chokri Belaïd : homme politique et avocat tunisien. Son assassinat en 2013 provoque des manifestations violentes et la plus grave crise gouvernementale depuis la révolution de 2011. Il est avocat, défenseur des droits de l'Homme, et plaide souvent dans les procès politiques sous le régime Ben Ali. En 2008, il dénonce la répression des grèves de Gafsa et dirige le groupe d'avocats chargé de défendre les mineurs mis en accusation à la suite de ce mouvement social. Au lendemain de la révolution de 2011, il devient membre de la Haute instance pour la réalisation des objectifs de la révolution, de la réforme politique et de la transition démocratique. Il est aussi membre du Conseil de l'Ordre national des avocats de Tunisie. Le 12 mars 2011, il obtient la légalisation de son propre

parti politique, le *Mouvement des patriotes démocrates* et, le 2 septembre 2012, il crée le Parti unifié des patriotes démocrates avec d'autres militants. Il participe via le Parti Unifié à la création du Front populaire, une coalition de partis de gauche. En mai 2012, il est l'avocat de la chaîne de télévision Nessma, accusée d'avoir diffusé le film *Persepolis*. Dans plusieurs prises de position publiques, Chokri Belaïd critique vivement la poussée de l'islam intégriste en Tunisie, s'en prenant aux promoteurs de ce qu'il désigne comme un « *projet salafiste servant un plan de déstabilisation américano-qatari-sioniste* ». Il reproche au parti Ennahdha au pouvoir sa complaisance à l'égard de ces mouvements extrémistes. Il est assassiné en février 2013. Ce meurtre déclenche alors de nombreuses manifestations dans tout le pays. En signe de protestation contre cet assassinat, les bureaux d'Ennahdha à Sfax, Monastir, Béja, Gafsa et Gabès sont brûlés et saccagés. Les manifestants demandent le départ du gouvernement Hamadi Jebali ainsi que de la troïka et dénoncent leur incompétence. Son frère accuse le parti au pouvoir, Ennahdha, d'avoir fomenté cet assassinat, s'appuyant sur le fait que Belaïd parlait de violence politique et disait qu'il était menacé et sur écoute. Dans une vidéo rendue publique le 18 décembre 2014, l'assassinat de Chokri Belaïd, ainsi que celui de Mohamed Brahmi, est revendiqué par Boubaker El Hakim, dit Abou Mouqatel, un djihadiste franco-tunisien. Dans la vidéo, où il apparaît avec trois autres hommes, il revendique ces assassinats et menace de commettre d'autres attentats « *tant que la Tunisie n'applique pas la loi islamique* ». Il appelle également les Tunisiens à prêter allégeance à l'État islamique. Dominique Lagarde - une représentante des droits de l'Homme -, plusieurs voix tunisiennes, dont l'ambassadeur en France Adel Fekih, et la majorité des partis politiques attribuent la responsabilité politique de l'assassinat au gouvernement de la troïka, en raison de son laisser-faire face au climat de violence politique comme moyen de résolution des conflits, climat favorisé par Ennahdha et la Ligue de protection de la révolution.



Zine el-Abidine Ben Ali : homme d'État tunisien, président de la République tunisienne de 1987 à 2011. Après avoir occupé plusieurs postes au sein de l'armée et de la sûreté nationale, il devient ministre de l'Intérieur dans le gouvernement Rachid Sfar, puis remplace ce dernier comme Premier ministre. Il finit par déposer le président Habib Bourguiba « *pour raisons médicales* » et lui succède en sa qualité de dauphin constitutionnel. Son accession au pouvoir intervient à une époque où le pays est en proie aux luttes de suc-

cession, auxquelles il prend part, aux tensions politiques et économiques et à la montée de l'intégrisme. Sous sa présidence, l'économie de la Tunisie est classée, en 2007, première en termes de compétitivité économique en Afrique, d'après les chiffres fournis par le Forum économique mondial. Sur le plan des libertés, sa politique en matière de droits de l'homme est dénoncée régulièrement, qualifiée de dictatoriale, notamment en raison de la répression, de l'emprisonnement et de la torture de ses opposants, et des atteintes à la liberté de la presse. Durant les premières années de son règne, Ben Ali cherche l'apaisement avec les islamistes et adopte une série de mesures symboliques destinées à réhabiliter la place de l'islam dans la société. Les élections de 1989 montrent que les islamistes sont la première force d'opposition dans le pays mais leur parti, Ennahdha, est privé de députés. Le régime de Ben Ali est caractérisé par une généralisation de la corruption

QUELQUES FIGURES

dont bénéficie principalement la famille de sa deuxième épouse, les Trabelsi, plusieurs fois qualifiée de « clan quasi-mafieux ». Sa fortune personnelle, estimée à cinq milliards d'euros placés sur des comptes à l'étranger ou investis dans l'immobilier, serait essentiellement le résultat des détournements de fonds opérés durant les vingt-trois années de sa présidence. Durant sa présidence, la Tunisie jouit d'une bonne image dans le monde occidental, notamment grâce au statut des femmes. Ce statut, qui remonte à l'ère bourguibienne, est renforcé par de nouvelles lois en 1993, par exemple la suppression de l'obligation d'obéissance de la femme envers son mari. Le mouvement de protestation populaire le contraint à quitter le pays le 14 janvier 2011.



Rached Ghannouchi : homme politique tunisien islamiste, anciennement lié au khomeinisme révolutionnaire. Chef d'Ennahdha, parti politique tunisien clandestin et organisation islamiste proche des Frères musulmans, il vit en exil à Londres du début des années 1990 jusqu'à son retour en Tunisie à la suite de la révolution tunisienne, événement qui marque la légalisation du parti. Fin janvier 2011, il rejoint pour la première fois son pays d'origine après la chute du régime de Ben Ali. Après la victoire

d'Ennahdha aux élections, Rached Ghannouchi multiplie les visites dans les pays voisins et au Qatar ainsi qu'aux États-Unis. En Libye, il s'affiche avec l'ancien responsable d'Al-Qaïda. Au terme du congrès du parti Ennahdha, tenu en 2012, Ghannouchi est confirmé comme président du nouveau bureau exécutif. À partir de la création du mouvement islamique en Tunisie, en 1972, et jusqu'en 2014, Ghannouchi en est le chef. Malgré la reconnaissance officielle de son parti, son rôle dominant sur la scène politique du pays est sujet à des controverses politiques, notamment après des déclarations favorables vis-à-vis du mouvement islamiste palestinien du Hamas, ainsi que la protection assurée à la Ligue de protection de la révolution, dénoncée par l'opposition et les médias comme une milice à la solde d'Ennahdha. Dans le contexte du conflit armé, près de la frontière entre l'Algérie et la Tunisie, entre les forces de l'ordre et des membres de la mouvance terroriste djihadiste, ses déclarations sont pointées du doigt pour leur ambiguïté morale face au salafisme djihadiste. Ghannouchi entretient une sympathie pour la mouvance salafiste et, bien que se déclarant hostile au califat, ayant renoncé à l'application de la charia et prenant parti pour la démocratie, il est soupçonné de chercher à assoir le projet salafiste dans la mouvance des Frères Musulmans. En octobre 2016, Rached Ghannouchi crée la polémique en affirmant dans le quotidien Al-Quds al-Arabi, que « *Daech représente l'islam en colère* » et précise que « *lorsqu'on est en colère, on peut se laisser aller jusqu'à commettre des folies* ». Ces propos provoquent l'ire de certains responsables des unités spécialisées dans la lutte contre le terrorisme. Les ouvrages de Rached Ghannouchi font l'objet de critiques de fond sur sa pensée anti-progressiste et stigmatisant la laïcité, à l'image du libre penseur et théologien Mohamed Talbi.

Youssef Seddik est un philosophe, anthropologue et islamologue tunisien spécialiste de la Grèce antique et de l'anthropologie du Coran. En 1966, il obtient une licence et une maîtrise en philosophie ainsi qu'une licence en littérature et civilisations françaises. Seddik affirme qu'il est « *légitime pour tout musulman de relire et d'interpréter le Coran de son point de vue personnel* », recommandant donc de le lire « *en dehors de toute source traditionnelle et avec un regard neuf* ». Il publie de nombreux ouvrages et traductions autour du patrimoine islamique, parmi lesquels *Dits du prophète Muhammad*, *Dits de l'imam Ali*, *Le Coran : autre lecture, autre traduction* et *Nous n'avons jamais lu le Coran*. Il tente aussi de publier un Coran sous forme de sept volumes en bande dessinée, une initiative interrompue après sa condamnation par des autorités religieuses tunisiennes en 1992. Il a réalisé aussi des documentaires dont une série de cinq épisodes sur Mahomet et le film *On ne vit pas que de pain*.



POÈME «AUX TYRANS DU MONDE»

Ela Toghat Al Alaam, en français *Aux tyrans du monde*, est un poème écrit par le poète tunisien **Abou el Kacem Chebbi** (1909-1934) sous le régime du protectorat français de Tunisie (début du XXe siècle).

Chebbi compose le poème en avril 1934 à Tozeur, sa ville natale, alors qu'il est très malade et en fin de vie. Il y dénonce les crimes du colonialisme français — sans toutefois le mentionner ouvertement mais en le désignant comme le «tyran oppresseur» —, menace les occupants et prédit une révolte contre le système.

En 2002, alors que la seconde Intifada touche le Proche-Orient, la chanteuse Latifa Arfaoui décide de mettre en musique le poème, en faisant clairement allusion au conflit israélo-arabe dans son clip. En 2011, le poème devient un slogan populaire dans le cadre des révolutions tunisienne et égyptienne.

Ô tyran oppresseur...

**Ami de la nuit, ennemi de la vie...
Tu t'es moqué d'un peuple impuissant
Alors que ta main est maculée de son sang
Tu abîmes la magie de l'univers
Et tu sèmes les épines du malheur dans ses éminences**

**Doucement ! Que ne te trompent pas le printemps,
La clarté de l'air et la lumière du jour
Dans l'horizon vaste, il y a l'horreur de la nuit
Le grondement du tonnerre et les rafales du vent
Attention ! Sous la cendre, il y a des flammes
Celui qui plante les épines récolte les blessures**

**Regarde là-bas où tu as moissonné les têtes humaines
et les fleurs de l'espoir
Et tu as englouti de sang, le cœur du sol et tu l'as abreuvé de larmes à l'ivresse
Le flot, torrent du sang va t'entraîner
Et l'orageux brûlant va te dévorer.**

BRÈVE HISTOIRE DE LA FORME DOCUMENTAIRE : DES CONDITIONS DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION

Les évolutions de la forme documentaire sont majoritairement liées au média télévisuel.

En 1987, le label « documentaire de création » est mis en place pour caractériser le travail des auteurs. La CNCL le définit comme un film « *qui se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur.* ».

La Scam (Société civile des auteurs multimédia) propose une définition similaire : « *Les œuvres diffusées à la télévision de caractère dit « documentaire » sont composées de séquences visuelles qui transmettent le patrimoine littéraire, scientifique, artistique appréhendé par notre société. Dans le domaine qui nous intéresse, le travail de l'auteur consistera à traduire un fait en images et en sons, et si l'enchaînement des images constitue une relation de cet événement où apparaît un effort de l'auteur pour en exposer une forme personnelle reflétant sa pensée dans l'interprétation qu'il offre des choses, il y aura œuvre de création, donc œuvre de l'esprit investie des droits de l'auteur* »

Le ROD (Réseau des organisations documentaires) définit le documentaire de création comme une démarche artistique, qui **structure une représentation du réel, un regard critique sur le monde en donnant la parole à certaines personnes filmées et en questionnant les spectateurs.**

Or, les frontières entre documentaire et reportage sont poreuses et tendent à être confondues. **L'éthique documentaire se différencie du journalisme par le regard subjectif d'un auteur dans la construction des images :** « *Un cinéaste c'est un artiste, c'est quelqu'un qui doit savoir écrire. Un film c'est un art, une création, un travail d'écriture, c'est ce qui le différencie d'un produit télévisé, assorti d'une dimension politique et militante de plus en plus marquée aujourd'hui* ».

Ainsi, le documentaire télévisuel, plus médiatisé, **produit-il des normes du regard en termes de format et de durée (par exemple 52 mn), de rythme et de point de vue, de formes et de modalités expressives.** Pour rechercher plus d'efficacité, retenir plus aisément l'attention des publics et répondre à la demande d'audience, il peut parfois user des logiques de communication et de consommation de masse issues des médias. Le style de l'auteur a alors tendance à être moins marqué, ce dernier limitant les risques dans les partis pris formels. A contrario, le documentaire de création est étroitement lié à la recherche formelle. Cette dernière est alors jugée à l'aune de son originalité qui peut parfois déconcerter les spectateurs.

La définition du documentaire est un enjeu conséquent car elle détermine des mécanismes publics de soutien, notamment celui du CNC, Centre National de Cinématographie. Cet organisme public finance et apporte son aide technique à la création et la production des documentaires de création. La richesse des propositions cinématographiques à laquelle ont accès les publics français est unique. La définition du documentaire renvoie également à des catégories de professionnels (réalisateurs, producteurs, diffuseurs) et à un moyen d'identification des programmes pour les téléspectateurs **tout autant qu'à des normes et des habitudes du regard.**

Pour aller plus loin : *Le documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée*, Sophie Barreau Brouste

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Autour du documentaire et de l'image cinéma

Lecture : Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975

Lecture : François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*,

Lecture : [E-Dossier de l'INA : Le documentaire, un genre multiforme](#)

Lecture : [Caroline Zéau, Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire »](#)

Plateforme de visionnage de documentaires de création : [TÈNK](#)

Festivals dédiés au documentaire : [le FID Marseille](#), [Les États Généraux du film documentaire](#), [Visions du Réel, Cinéma du réel](#)

Autour de la danse et du corps

Lecture : *Sociologie du corps*, David Le Breton, 1992

Lecture : *Réparer les vivants*, Maylis de Kérangal, 2013

Lecture : *Regarde ta jeunesse dans les yeux*, Vincent Piolet, 2007

Lecture : *Surveiller et punir*, Michel Foucault

Lecture : *Le corps en islam*, Malek Chebel, Paris, 1984.

Lecture : *Récits du corps au Maroc et au Japon*, Marc Kober, Khalid Zekri, 2011

Ecoute : [Le corps dans le monde arabe, entre contrainte et volupté ? France Culture](#)

Ecoute : [Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie, France Culture](#)

Film : *Rize*, David LaChapelle, 2005

Film : *Paris is burning*, Jennie Livingston, 1991

Film : *Chronophotographies*, Etienne-Jules Marey, 1891

Film : *Pas de deux*, Norman McLaren, 1968

Film : *Nine variations on a dance theme*, Hilary Harris, 1966

Film : *Calico Mingling*, Lucinda Childs, Babette Mangolte, 1973

Film : *One flat thing, reproduced*, Thierry de Mey, William Forsythe, 2006

Film : *j'irai danser si je veux*, Maysaloun Hamoud, 2016

Film : *A Study in Choreography for Camera*, Maya Deren, 1945

Film : *La nuit, elles dansent*, Isabelle Lavigne, Stéphane Thibault, 2010

Autour du genre

Lecture : *Woman's body, Woman's Word : Gender and Discourse in Arab-Islamic Discourse*, Fadwâ Matlti Douglas, 1999

Lecture : *Imagined Masculinities : Male Identity and Culture in the Modern Middle East*, Mai Ghossoub et Emma Sinclair Webb, 2000

Lecture : *Genre : une catégorie utile d'analyse historique*, Joan W. Scott

Lecture : *De l'utilité du genre*, Joan W. Scott, Fayard, 2012

Lecture : [Féminisme à la française](#)

Lecture : *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Judith Butler, 2005

Lecture : *Classer, dominer : qui sont les autres*, Christine Delphy, 2008

Lecture : «La danse au prisme du genre : la revue *Danser* (1985 - 2008)», Genre & Histoire, Pauline Boivineau

Film : *Billy Elliot*, Stephen Daldry, 1999

Film : *Laurence Anyways*, Xavier Dolan, 2012

Art, politique, espace public

Lecture : *Théorie de l'agir communicationnel*, Jürgen Habermas, 1981

Lecture : *L'espace public*, Jürgen Habermas, 1992

Lecture : *Qu'est-ce que la politique ?* Hanna Arendt, 1995

Lecture : *La crise de la culture*, Hanna Arendt, 1972

Lecture : *Les pratiques culturelles et l'éclipse du politique*, Mathilde Priolet, 2006

Lecture : *Le partage du sensible*, Jacques Rancière, 2001

Lecture : *La mésentente*, Jacques Rancière, 1995

Lecture : *Écrits corsaires*, Pier Paolo Pasolini, 1973

Lecture : *L'espace public*, Thierry Paquot, 2009

Lecture : *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Dominique Baqué, 2004

Lecture : *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Judith Butler, 2016

Autour de l'islam politique et du salafisme

Lecture : *Le Djihadisme*, Asiem El Difraoui, Que sais-je, 2016

Lecture : *Exils et royaumes. Les appartenances au monde arabo-musulman aujourd'hui*, sous la dir. Gilles Kepel